LA TABLE RONDE

JUILLET 1952

SOMMAIRE

LA RUBRIQUE DU MOIS

★

PROMENADES

NATHANIEL HAWTHORNE

Les quelques pages qu'on va lire ne sont pas parmi les plus célèbres de Hawthorne. On y retrouve cependant le son de la voix grave et tranquille qui proposait au XIXe siècle des paraboles sur le destin. Il avait trente-trois ans quand il écrivit *l'Hôte ambitieux*. Cette nouvelle fait partie d'un recueil qu'il offrit au public avec l'invincible timidité de certaines âmes fières et secrètes qui redoutent de se livrer au monde et ne peuvent s'en retenir parce que leur conception du devoir les y pousse. Pendant des années, il demeura « l'écrivain le plus obscur des États-Unis », rêvant à ses livres dans la petite ville de Salem où le souvenir d'une époque fastueuse prêtait à la vie un charme un peu mélancolique. On aime à se le représenter dans ce décor de vastes maisons à colonnes sur lesquelles de grands ormes promènent une ombre inquiète. C'est là une Amérique profondément ignorée du touriste européen et qui maintenant encore se tient à l'écart du temps. Vers 1837, ce jeune homme dont le visage faisait sur Melville une impression si singulière, menait dans le petit port endormi une existence méditative. Une femme, le croisant dans une rue, lui demanda un jour s'il était un ange ou un homme, mais les occasions de le voir devaient être assez peu fréquentes, car il restait dans sa chambre du matin au soir et ne sortait qu'au crépuscule. Dans la même maison logeait sa mère que personne n'apercevait plus depuis la mort de son mari, le capitaine Hawthorne (ou plutôt Hathorne), victime de la fièvre jaune à la Guyane. Pendant quarante ans, elle demeura enfermée dans une pièce au deuxième étage de la vieille maison. Ses repas étaient posés à sa porte sur un plateau qu'elle replaçait au même endroit lorsqu'elle

avait mangé à sa faim. Il en allait de même pour Elizabeth et pour Louisa, ses filles, qui ne se montraient pas. De même aussi pour Nathaniel. Elizabeth sortait quelquefois, à la brune, comme son frère, mais chacun dans une direction différente. L'écrivain nota un jour que deux ans s'étaient écoulés sans qu'il l'eût vue une seule fois, bien qu'il l'entendît aller et venir, mais il trouvait cela naturel. C'était ainsi qu'on vivait dans la famille Hathorne, une des plus anciennes et des plus fières de tout le pays. Ne parlons pas trop vite de folie, ni même de phobies. Il suffit de lire un ou deux livres de Hawthorne pour comprendre à quelles bizarreries peuvent conduire la passion de la solitude et l'amour du secret pour lui-même. Qu'y avait-il sous *le voile noir du pasteur?* Rien d'autre, sans doute, qu'un visage humain pareil à beaucoup d'autres, mais ce voile noir établissait entre lui et le reste du monde une barrière que nul n'osait franchir. Assis devant une de ces grandes feuilles de papier dont le format s'appelle *foolscap* (un peu plus grand que le papier dit écolier), Hawthorne finissait par ne voir dans le monde extérieur qu'une image visible du monde intérieur, mais il observait le monde extérieur comme seuls savent le faire le mystique et le poète, j'entends par là qu'il avait un regard précis et capable de la plus longue attention. Son journal, que je ne désespère pas de voir traduire un jour, nous renseigne abondamment sur ce point. Il restait quelquefois près d'une heure à suivre le trajet d'un rayon de soleil sur le clocher d'une église. De même, le jésuite Hopkins gardait devant une fleur couverte de rosée une immobilité parfaite, au point que le jardinier le croyait devenu idiot. Ces grands contemplatifs savaient que si l'on regarde les choses assez longtemps, elles finissent par regarder l'observateur et lui parler. Sur Hawthorne que l'on range parmi les introspectifs, le monde visible exerçait une fascination extraordinaire. Une cheminée fumant dans la pluie, un sourire à peine esquissé sur un visage humain, un bras qui se tendait par une fenêtre, tout lui servait de point de départ pour des méditations en quelque sorte infinies. Ce long regard pensif, lorsqu'il se tournait vers le monde intérieur, y découvrait des rapports secrets entre les desseins des hommes et le jeu délicat d'une volonté souvent

incompréhensible qui les domine et les modifie. Sans doute serait-il difficile de trouver dans toute l'œuvre de Hawthorne une nouvelle plus révélatrice que celle-ci et je ne connais pas de meilleur exemple de cette philosophie qui ne nous paraît singulière dans ses conclusions que parce que nous sommes, le plus souvent, distraits et superficiels.

JULIEN GREEN.

L'HÔTE AMBITIEUX

Un soir de septembre, une famille s'était rassemblée autour de son foyer, y avait empilé des bûches descendues des cimes au fil des torrents, des pommes de pin bien sèches, les éclats de grands arbres qui s'étaient fracassés en s'abîmant dans le précipice voisin. Le feu ronflait ; haut et clair, il éclairait la pièce de son ample rayonnement. Les visages du père et de la mère exprimaient une joie sérieuse ; les enfants riaient ; la fille aînée était l'image du bonheur à dix-sept ans ; la grand-mère, en train de tricoter à la meilleure place, l'image du bonheur devenu vieux. Ces gens avaient trouvé « l'herbe du cœur bien aise » dans l'endroit le plus glacial de la Nouvelle-Angleterre. Ils s'étaient installés dans la Faille des Montagnes Blanches ; le vent, qui est là coupant tout le long de l'année, et d'un froid impitoyable en hiver, aiguisait son inclémence sur leur chaumière avant de s'engouffrer dans la vallée du Saco. Ces gens vivaient donc exposés au froid, au danger aussi, car un mont dressait au-dessus de leurs têtes des pentes si raides que des pierres, souvent, les dévalaient avec des grondements qui, à minuit, faisaient frissonner.

La fille aînée venait de faire une plaisanterie, qui avait amusé petits et grands, lorsque le vent sembla faire halte devant la chaumière et en secouer la porte avec des lamentations avant de descendre dans la vallée. On en fut, un moment, assombri dans la chaumière bien qu'il n'y ait eu, dans les intonations du vent, rien que d'habituel. Puis la famille retrouva son entrain car elle comprit que le loquet venait d'être soulevé par un voyageur, dont les pas ne s'étaient point fait entendre parmi les modulations de cette rafale qui l'avait annoncé et qui lança des cris plaintifs lorsqu'il entra et, avec un gémissement, passa son chemin lorsqu'il eut refermé sur lui la porte du dehors.

Bien que vivant dans une telle solitude, la famille commu-

niquait tous les jours avec le reste du monde. Le col romantique de la Faille est une artère importante, le sang du commerce intérieur ne cesse d'y circuler entre l'État du Maine et les rives du Saint-Laurent. La diligence s'arrêtait toujours devant la porte de la chaumière. Le passant, en compagnie de son seul bâton, y faisait halte aussi pour échanger un mot avec les uns ou les autres afin que le sentiment de la solitude ne vînt point l'abattre trop fortement avant qu'il eût franchi le col et atteint la première maison de la vallée. Le charretier, en route pour Portland, s'y arrêtait pour la nuit et, s'il était garçon, peut-être lui arrivait-il de prolonger la veillée une heure de plus qu'à son habitude et de dérober à la jeune fille des montagnes un baiser, le matin, en partant.

C'était là une de ces auberges primitives où le voyageur paie tout juste pour le vivre et le couvert et trouve de surcroît une cordialité sans prix. Quand des pas, donc, se firent entendre entre la porte du dehors et celle de la pièce, la famille au complet se leva, grand-mère et enfants compris, comme pour se tenir prête à accueillir un de ses membres, un être dont le sort était lié au sien.

La porte fut ouverte par un jeune homme. En entrant, il avait l'air mélancolique, accablé presque, de quelqu'un qui, à la nuit tombante, chemine seul dans un site sauvage et battu des vents; mais son expression s'éclaira devant l'accueil chaleureux qu'il trouvait. Son cœur bondit vers ces inconnus et, sur-le-champ, les prit en affection tous — de la vieille femme en train d'essuyer pour lui un siège avec son tablier, au petit enfant qui lui tendait les bras. Un regard le mettait sur un pied de familiarité innocente avec la fille aînée.

— Ah, le bon feu! s'écria l'étranger. Voilà bien le rêve, surtout entouré d'un cercle aussi accueillant, quand on est glacé comme je le suis! La Faille, ce soir, est pareille au tuyau d'un soufflet gigantesque et elle n'a pas cessé de m'envoyer de terribles bouffées en pleine figure, de Bartlett jusqu'ici.

— Vous allez du côté du Vermont alors? dit le maître du logis en aidant son hôte à enlever le léger sac de montagne qu'il portait sur le dos.

— Oui, à Burlington d'abord et beaucoup plus loin ensuite, répondit l'étranger. Je comptais être à Ethan Crawford ce soir mais comment ne pas flâner quand on suit à pied une route pareille? Je ne le regrette pas, d'ailleurs, au contraire, car ce bon feu entouré de vos visages gais, j'ai eu, en le voyant, l'impression que vous l'aviez allumé pour moi et que vous m'attendiez. Il me semble que j'arrive chez moi en prenant place parmi vous.

A peine cet étranger de nature ouverte venait-il d'approcher sa chaise du feu qu'au dehors un bruit se faisait entendre : on aurait cru qu'un pas très lourd dévalait la pente raide du mont voisin, puis qu'au niveau de la chaumière, un bond était exécuté pour gagner l'autre bord du précipice. Les membres de la famille retinrent leur souffle car c'était là un bruit bien connu d'eux et leur hôte, d'instinct, en fit autant.

— La montagne vient de nous lancer une pierre pour que nous ne l'oubliions pas, dit l'aubergiste en se ressaisissant. Elle nous fait comme ça un petit signe de temps à autre et menace de descendre ; mais nous sommes de vieux voisins et, à tout prendre, nous ne nous entendons pas mal. Du reste, nous avons tout à côté un abri pour aller nous réfugier au cas où elle descendrait tout de bon.

Nous allons maintenant supposer que l'étranger a achevé un repas de viande d'ours ; que grâce à son heureuse nature, une entente amicale s'est établie entre lui et les membres de la famille, de sorte que tous lui parlent aussi librement qu'à un montagnard de vieille souche. C'était un esprit fier et pourtant doux. Hautain et sur la réserve avec les grands, il était prêt toujours à s'incliner devant la porte basse d'une chaumière, à se comporter en frère ou en fils au foyer du pauvre. Chez les habitants de la Faille, il trouvait une chaleureuse simplicité de sentiments, l'intelligence pénétrante des habitants de la Nouvelle-Angleterre, une poésie dont ces gens s'étaient imprégnés sans s'en apercevoir, née sur place, dispensée par les pics et les anfractuosités de la montagne, qui régnait au seuil même de leur logis romantique, exposé au péril. L'étranger avait voyagé loin et tout seul. Sa vie entière, à vrai dire, avait été un voyage solitaire. Il s'était, avec la circonspection d'une nature élevée, tenu à l'écart de ses pairs. La famille, de son côté, bien que si accueillante, était trop pénétrée du sentiment intime de son unité, d'une distance entre elle et le reste de l'humanité pour qu'il n'y eût pas chez elle, ainsi qu'il devrait y en avoir dans tout intérieur, une place interdite aux étrangers. Mais, ce soir-là, un élan de sympathie prophétique poussa le jeune homme instruit et raffiné à s'exprimer avec abandon devant ces simples montagnards et ceux-ci à lui répondre avec la même franchise confiante. Et ainsi devait-il en être : un sort commun n'établit-il pas des liens de parenté plus étroits que la naissance?

L'étranger avait un secret : une ambition élevée, idéale qui le révélait tout entier. Il était prêt à rester inconnu de son vivant mais non à être oublié dans sa tombe. Un désir ardent s'était, chez lui, transformé en espoir et cet espoir, longuement chéri, avait tourné en certitude, le laissait per-

suadé que, pour obscur que fût actuellement son voyage sur terre, la gloire, un jour, illuminerait son chemin ; sinon pendant qu'il le suivait encore, du moins aux yeux de la postérité. Quand les générations à venir jetteraient un regard en arrière sur les ténèbres que notre présent serait alors devenu, elles discerneraient la trace lumineuse de ses pas, elles la verraient briller de plus en plus à mesure que pâlirait l'éclat de gloires inférieures et force leur serait de reconnaître qu'un homme, doué entre tous, avait cheminé du berceau à la tombe sans qu'il se fût trouvé personne pour le reconnaître au passage.

— Je n'ai, s'écria l'étranger, les joues en feu, le regard fulgurant d'enthousiasme, rien accompli encore. Si j'allais disparaître demain de la surface de la terre, personne n'en saurait plus long sur moi que vous n'en savez, et vous pourriez seulement dire qu'un inconnu montant de la vallée du Saco, après être arrivé ici à la nuit tombante et vous avoir parlé à cœur ouvert pendant la veillée, aurait traversé le col au lever du soleil pour n'être plus jamais vu nulle part. Il ne se trouverait âme qui vive pour demander : « Qui était-ce? Où pouvait-il bien aller? » Mais il n'est pas possible que je meure avant d'avoir accompli mon destin! Après, oui! La mort pourra venir! J'aurai élevé mon monument!

Le flot continu d'une émotion coulant de source imprégnait ces rêveries subtiles et permettait aux membres de la famille de comprendre ces sentiments pourtant si éloignés des leurs. Avec une conscience aiguë du ridicule, l'étranger rougit de s'être laissé entraîner à tant d'ardeur.

— Vous riez de moi? dit-il en prenant la main de la fille aînée et se mettant lui-même à rire. Vous vous dites que je ferais montre d'une ambition ni plus ni moins absurde si je grimpais au sommet du Mont Washington et m'y laissais mourir de froid sur place, juste pour que les gens puissent m'apercevoir de partout alentour! Et, ma foi, il faut reconnaître qu'un homme ne saurait choisir pour sa statue plus fier piédestal!

— Il vaut mieux, répondit en rougissant la jeune fille, rester ici près du feu, au chaud et le cœur content quoique personne ne s'occupe de nous.

— Il me semble, dit le père de famille, après être resté songeur un moment, qu'il y a là quelque chose d'assez naturel et que, si ma pente m'y portait, je pourrais sentir tout de même. C'est curieux, femme, ce que ces paroles me font trotter la cervelle. Voilà que je pense à un tas de choses qui, bien sûr, n'arriveront jamais.

— Qui sait? peut-être arriveront-elles, fit observer l'épouse.

Je vous parie que cet homme est en train de faire des projets pour le cas où il deviendrait veuf !

— Oh, Esther ! protesta le mari, avec une bonté pleine de reproche, quand je pense à ta mort, c'est pour penser à la mienne aussi. Non, ce que je me disais, c'est que j'aimerais bien avoir une ferme, à Bartlett, disons, ou à Littleton, dans un endroit, enfin, du pays où nous ne risquerions pas que la montagne nous dégringole sur la tête. Ça m'aurait plu d'être bien vu des voisins, d'être élu juge de paix et d'aller siéger au tribunal de la ville voisine pour une session ou deux, vu qu'un simple honnête homme peut faire là d'aussi bonne besogne qu'un homme de loi. Et puis, une fois devenu bien vieux et toi devenue bien vieille, de sorte que nous n'en aurions pas pour longtemps à rester séparés, je serais mort en paix dans mon lit, pleuré de vous tous. Une simple pierre aurait fait, sur mon tombeau, aussi bien mon affaire qu'une dalle de marbre avec, dessus, juste mon nom et mon âge, un verset de la Bible, et quelques mots pour que les gens sachent que j'aurais vécu en honnête homme et serais mort en bon chrétien.

— Là ! s'écria l'étranger. Vous voyez? Un monument ! Il est dans notre nature de souhaiter en avoir un, de marbre ou de pierre, pilier de granit ou souvenir dans la mémoire universelle.

— Mais dans quel drôle d'état nous sommes tous ce soir, dit la mère de famille les larmes aux yeux. On dit que c'est signe que quelque chose va arriver quand les gens se mettent à rêver comme ça tout éveillés... Écoutez les enfants.

Tous prêtèrent l'oreille. Les enfants avaient été mis au lit dans une pièce voisine, mais, par une porte laissée ouverte, on pouvait les entendre parler entre eux avec animation. L'esprit qui régnait au coin du feu semblait les avoir gagnés tous. C'était auquel surpasserait l'autre en souhaits extravagants et projets puérils qu'ils se faisaient fort de mettre à exécution une fois parvenus à l'âge d'homme ou de femme. A la fin, un petit garçon, au lieu de s'adresser à ses frères et sœurs, cria à sa mère :

— Moi, maman, ce que je veux, c'est que toi et papa et bonne maman et l'étranger aussi, on parte tout de suite tous ensemble boire, dans la vallée, de l'eau de la Cascade !

Personne ne put s'empêcher de rire en entendant l'enfant manifester l'envie de sortir d'un lit bien chaud et d'arracher tout son monde au coin d'un bon feu pour aller voir l'endroit où la cascade, après avoir descendu à pic le flanc de la montagne, étalait ses eaux au bas du col. A peine le petit avait-il parlé qu'une charrette, à grand bruit, passait sur la

route et s'arrêtait devant la porte. Elle semblait contenir deux ou trois hommes en train de se donner du cœur en chantant à voix rauque un refrain qui allait, par bribes, résonner dans les anfractuosités environnantes tandis que les chanteurs hésitaient, se demandaient s'ils allaient poursuivre leur chemin ou s'arrêter pour la nuit.

— Père, dit la jeune fille, ils vous appellent.

Mais le brave homme n'était pas sûr d'avoir été appelé ; il ne se souciait pas de jouer un rôle d'hôtelier cupide en allant au-devant d'une demande. Il ne s'empressa donc point d'aller ouvrir la porte ; et, bientôt, un coup de fouet claquait, les voyageurs s'enfonçaient dans la Faille, riant et chantant toujours, bien que l'écho de leur refrain et de leur gaîté fût sinistrement renvoyé du cœur de la montagne.

— Oh, maman ! s'écria le petit garçon. Ils nous auraient emmenés voir en bas la Cascade !

Tous rirent de nouveau, amusés que l'enfant s'obstinât dans son rêve d'expédition nocturne ; mais une ombre légère parut embrumer les pensées de la jeune fille. D'un air grave, elle se mit à contempler le feu puis respira si profondément qu'elle parut plutôt avoir, en dépit d'elle-même, poussé un soupir. Elle tressaillit alors, rougit et jeta un rapide regard à la ronde comme si elle avait eu peur que l'on vît ce qui se passait en elle.

L'étranger lui demanda à quoi elle venait de penser.

— Oh, à rien, répondit-elle, avec un sourire mélancolique. Je venais seulement de me sentir un peu seule.

— J'ai toujours eu le don de deviner ce qui se passait dans les cœurs, dit l'étranger à demi sérieusement. Vais-je vous dire le secret du vôtre? Quand une jeune fille frissonne au coin d'un bon feu et se plaint de la solitude aux côtés de sa mère, je sais bien quels sont ses sentiments. Faut-il en deux mots vous les dire?

— Ce ne serait plus des sentiments de jeune fille si des mots pouvaient les dire ! riposta la petite montagnarde en riant mais en évitant le regard qui cherchait le sien.

Cet entretien avait lieu en aparté. Peut-être un germe d'amour naissait-il en ces deux cœurs, si pur qu'il fleurirait au Paradis peut-être, puisqu'il ne pourrait s'épanouir sur terre. Les femmes, en effet, s'éprennent de la grandeur d'âme imprégnée de douceur ; et un esprit viril, à la fois fier, contemplateur et plein de bonté est souvent séduit par une simplicité sans alliage. Mais, tandis que les deux jeunes gens parlaient ainsi tout bas, que le jeune homme observait les jeux gracieux d'ombre et de lumière que suscitait cette tristesse nuancée de bonheur, cet éveil de désirs timides, le vent dans la Faille

se mettait à rendre un son plus grave et plus lugubre. On aurait cru entendre, dit l'étranger, donnant libre cours à sa fantaisie, le chœur des Esprits de la Tempête qui, autrefois, au temps des Indiens, habitaient ces montagnes, avaient fait de ces ravins et de ces pics une région sacrée. Des lamentations s'élevaient sur la route comme pour accompagner un cortège funèbre. Pour chasser ce sentiment de désolation la famille lança dans l'âtre des branches de pin. Les feuilles sèches crépitèrent, les flammes, de nouveau, révélèrent une scène de bonheur humble et paisible. Avec tendresse, les lueurs du feu erraient des uns aux autres, caressaient les uns et les autres ; elles faisaient, à l'arrière-plan, entrevoir les petits visages des enfants au ras des couvertures ; au premier plan, elles éclairaient la stature robuste du père, la contenance réservée et attentive de la mère, le jeune homme au front haut, la jeune fille dans son printemps et la bonne vieille grand-mère toujours en train de tricoter à la meilleure place.

Ce fut la vieille femme qui, la première, reprit la parole, levant les yeux de sur son ouvrage mais sans ralentir l'activité de ses doigts.

— Les vieux, dit-elle, ont leurs marottes, tout comme les jeunes. A vous entendre tous faire tant de souhaits et de projets, voilà qu'une lubie m'est, à moi aussi, venue en tête. Mais qu'est-ce qui peut bien tracasser une vieille femme qui n'a plus qu'un pas ou deux à faire en ce monde avant d'arriver à la tombe? Mes enfants, ça va me travailler jour et nuit si je ne vous le dis pas !

— Qu'est-ce que c'est, mère? s'écrièrent aussitôt le mari et la femme.

La vieille femme alors, avec un air de mystère, qui resserra le demi-cercle autour du feu, déclara avoir rassemblé quelques années auparavant tout ce qu'elle porterait dans la tombe : un beau suaire de toile fine, un bonnet à ruche de mousseline et ainsi de suite. Le tout de meilleure qualité que ce qu'elle avait porté depuis le jour de ses noces. Mais ce soir, étrangement, une superstition d'autrefois lui revenait. Elle avait entendu dire dans son jeune temps que si la moindre des choses allait de travers, dans une dernière toilette, si, seulement, une ruche faisait un faux pli ou si un bonnet n'était pas mis bien droit, le cadavre dans le cercueil, sous la terre, s'efforcerait de lever ses mains glacées pour y porter bon ordre. À cette seule idée, elle se sentait mal à l'aise.

— Chut grand-mère ! Ce ne sont pas des choses à dire ! s'écria la jeune fille en frissonnant.

— Alors, poursuivit la vieille femme avec un sérieux singulier, en souriant, pourtant, de sa folie, je veux, mes enfants,

qu'un de vous, quand je serai prête dans mon cercueil, tienne un miroir au-dessus de mon visage. Qui sait si je ne pourrai pas me voir et m'assurer que tout va bien?

— Jeunes et vieux, nous rêvons tous de tombeaux et de monuments, murmura le jeune étranger. Je me demande ce que ressentent les marins à l'instant où leur bateau coule quand ils sont tous, sans que rien les distingue les uns des autres, sur le point d'être ensevelis dans l'océan, cet immense sépulcre sans inscription?

L'idée lugubre de la vieille femme absorbait tellement les esprits qu'un son qui, dehors, dans la nuit, s'élevait comme le grondement lointain d'une tempête, eut le temps de devenir fort, retentissant et terrible avant que le groupe prédestiné ait eu conscience de l'entendre. La chaumière et tout son contenu tremblèrent ; la terre parut ébranlée dans ses fondations comme si ce bruit épouvantable avait été le son de la trompette dernière. Jeunes et vieux échangèrent un regard dément et restèrent quelques secondes pâles, paralysés, sans pouvoir dire un mot. Puis le même cri, simultanément, partit de leurs lèvres :

— La montagne ! La montagne !

Il faut à l'aide des mots les plus simples indiquer ce qui se passa alors, mais renoncer à décrire l'horreur indicible de la catastrophe. Les victimes s'élancèrent hors de la chaumière pour se réfugier dans l'endroit, à leur sens moins exposé, où en vue d'une extrémité pareille une sorte de barrage avait été élevé. Hélas ! ils quittaient un abri sûr pour voler sur le chemin de leur perte. Tout le flanc de la montagne s'effondra. Juste avant d'atteindre la chaumière, la coulée dévastatrice se divisait en deux bras, ne fracassait pas un seul carreau, mais engloutissait les alentours, obstruait la route, anéantissait tout sur son passage. Bien avant que le tonnerre du grand Éboulement ait cessé de se répercuter dans la montagne, les victimes avaient enduré leur agonie et étaient en paix. Leurs corps ne devaient jamais être retrouvés.

Le lendemain matin, une fumée légère montait de la cheminée de la chaumière, se détachant le long du flanc de la montagne. A l'intérieur le feu n'avait pas fini de se réduire en cendres et les sièges restaient en demi-cercle autour, comme si les habitants étaient sortis pour voir les ravages causés par l'éboulement et allaient bientôt revenir en remerciant le ciel d'avoir été miraculeusement épargnés. Tous avaient laissé quelques objets personnels, reliques permettant à ceux qui avaient connu la famille de verser une larme sur chacun de ses membres. Qui maintenant, en ce pays, ne connaît leur nom? Leur histoire a été contée partout et res-

tera à jamais légendaire. Des poètes ont chanté leur sort.

De menus détails firent supposer à certains qu'en cette affreuse nuit un étranger avait été accueilli dans la chaumière et avait partagé le destin tragique de ceux qui habitaient là; d'autres nièrent qu'il y eût de quoi étayer pareille conjecture. Malheur au jeune homme à l'âme élevée qui rêvait d'immortalité terrestre ! Son nom et sa personne absolument inconnus; son histoire, son mode de vie, ses projets des mystères à jamais impénétrables; sa mort, son existence un même doute. Qui endura les affres de ce dernier moment?

NATHANIEL HAWTHORNE.

(Traduction de Marie Canavaggia.)

LE MYTHE DE GUILLAUME TELL

Toute la vérité sur mon expulsion du groupe surréaliste.

« Est un héros celui qui se révolte contre l'autorité paternelle et la vainc. »
Sigmund Freud.

Je n'ai jamais su être un élève moyen. Tantôt je paraissais fermé à tout enseignement, faisant montre de l'esprit le plus obtus de la terre, tantôt je me jetais dans l'étude avec une frénésie, une patience et une volonté d'apprendre qui déroutaient tout le monde. Mais pour que mon zèle fût stimulé, il fallait que l'on me présentât une chose qui me plût. Appâté par ce qui s'offrait, je montrais alors une faim dévorante.

Le premier de mes professeurs, Don Esteban Trayter (1), me répéta pendant un an que Dieu n'existait pas. Péremptoire, il ajoutait que la religion était « affaire de femme ». Malgré mon jeune âge, cette idée m'enchanta. Elle me paraissait d'une vérité étincelante. Je pouvais la vérifier tous les jours dans ma propre famille où seules les femmes allaient à l'église, tandis que mon père s'y refusait en se déclarant libre penseur. Pour mieux affirmer encore la liberté de sa pensée, il émaillait le moindre de ses discours de blasphèmes énormes et pittoresques. Si quelqu'un s'indignait, il se plaisait à répéter l'aphorisme de son ami Gabriel Alamar : « Le

(1) J'ai parlé dans ma *Vie secrète* (Éd. *La Table Ronde*) de cet étrange professeur qui durant la première année de mon école, me désapprit le peu d'alphabet et de chiffres que je savais.

blasphème est le plus bel ornement de la langue catalane. »

J'ai entrepris par ailleurs de conter la vie tragique de mon père. Elle est digne de Sophocle. Mon père est, en effet, l'homme que j'ai non seulement le plus admiré, mais aussi le plus imité, tout en le faisant beaucoup souffrir. Je prie Dieu de le garder en sa sainte gloire où je suis convaincu qu'il est déjà, car les trois ultimes années de sa vie furent marquées par une profonde crise religieuse qui lui valut la consolation et le pardon final des derniers sacrements.

Mais à cette époque de mon enfance où mon esprit s'efforçait d'atteindre à la connaissance, je ne trouvais dans la bibliothèque de mon père que des livres athéistes. En les feuilletant j'appris avec soin, sans laisser aucune preuve au hasard, que Dieu n'existe pas. Je lus avec une patience incroyable les Encyclopédistes qui me paraissent, aujourd'hui, dégager un insupportable ennui. Le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire me fournit à chacune de ses pages, des arguments d'homme de loi (comme ceux de mon père qui était notaire), sur la non-existence de Dieu.

Lorsque j'ouvris Nietzsche pour la première fois, je fus profondément choqué. Noir sur blanc, il avait l'audace d'affirmer : « Dieu est mort ! » Comment ! Je venais d'apprendre que Dieu n'existait pas et maintenant quelqu'un me faisait part de son décès ! Mes premiers soupçons prirent naissance. Zarathoustra me parut un héros grandiose dont j'admirais la force d'âme, mais en même temps il se trahissait par des puérilités que, moi Dali, j'avais dépassées. Un jour je serai plus grand que lui ! Le lendemain de ma première lecture de *Ainsi parlait Zarathoustra*, j'avais déjà mon idée sur Nietzsche. C'était un faible qui avait eu la faiblesse de devenir fou, alors que dans ce domaine l'essentiel est de ne pas devenir fou ! Ces réflexions me fournirent les éléments de ma première devise, celle qui deviendrait le thème de ma vie : « L'unique différence entre un fou et moi, c'est que moi je ne suis pas fou ! » En trois jours, j'achevai d'assimiler et de digérer Nietzsche. Ce repas de fauve terminé, il ne me resta qu'un seul détail de la personnalité du philosophe, un seul os à ronger : ses moustaches ! Plus tard, Federico Garcia Lorca fasciné par les moustaches d'Hitler, devait proclamer que

les moustaches sont la constante tragique du visage de l'homme ». Même par les moustaches, j'allais surpasser Nietzsche ! Les miennes ne seraient pas déprimantes, catastrophiques, accablées de musique wagnérienne et de brumes. Non ! Elles seraient effilées, impérialistes, ultra-rationalistes et pointées vers le ciel...

Si Nietzsche au lieu de m'enfoncer dans mon athéisme, donna pour la première fois naissance dans mon esprit aux interrogations et aux doutes de l'inspiration prémystique qui devait trouver son couronnement le plus glorieux en 1951 lorsque je rédigeai mon *Manifeste* (1), en revanche sa personnalité, son système pileux et son attitude intransigeante à l'égard des vertus larmoyantes et stérilisantes du Christianisme, contribuèrent intérieurement à développer mes instincts antisociaux, et antifamiliaux, et extérieurement à dessiner ma silhouette. A dater de la lecture de *Zarathoustra*, je laissai pousser des favoris hirsutes qui couvrirent mes joues jusqu'à la commissure des lèvres, tandis que mes cheveux d'ébène s'allongèrent comme ceux d'une femme. Nietzsche réveilla en moi l'idée de Dieu. Mais aussi l'archétype qu'il proposa à mon admiration et à mon imitation, suffit à me faire expulser de ma famille. Je fus banni pour avoir étudié avec trop de soin et suivi au pied de la lettre l'enseignement athéiste et anarchisant des livres de mon père qui ne pouvait tolérer non plus que je le surpasse en tout et, en particulier, que mes blasphèmes soient plus virulents encore que les siens.

Les quatre années qui précédèrent mon expulsion de ma famille, je les vécus dans un état de « subversion spirituelle » constant et extrême. Ce furent quatre années authentiquement nietzschéennes pour moi. Mon existence d'alors serait incompréhensible si on ne la replaçait pas dans cette atmosphère. Ce fut l'époque de mon emprisonnement à Gérone, du refus d'un de mes tableaux pour obscénité par le Salon d'automne à Barcelone, de mes lettres d'injures aux médecins humanistes et à tous les personnages les plus prestigieux de l'Espagne. La plupart du temps, ces manifestations étaient

(1) *Manifeste mystique*, par Salvador Dali (Paris, 1952).

parfaitement injustes, mais j'entendais affirmer là ma « volonté de puissance » et me prouver à moi-même que j'étais encore inaccessible au remords.

Lorsque les surréalistes découvrirent dans la maison de mon père, à Cadaquès, le tableau que je venais de peindre et que Paul Éluard baptisa : *le Jeu lugubre*, ils furent scandalisés par les éléments scatologiques et anals de l'image représentée. Gala, surtout, désapprouva mon œuvre avec une véhémence qui me révolta ce jour-là, mais que, depuis, j'ai appris à adorer. Je me disposais à entrer dans le groupe surréaliste dont je venais d'étudier consciencieusement, en les décortiquant jusqu'au plus petit osselet, les mots d'ordre et les thèmes. J'avais cru comprendre qu'il s'agissait de transcrire spontanément la pensée sans aucun contrôle rationnel, esthétique ou moral. Or, avant même que j'entre effectivement dans le groupe avec la meilleure bonne foi du monde, on allait exercer sur moi des contraintes semblables à celles de ma propre famille. Gala fut la première à m'avertir que parmi les surréalistes, j'allais souffrir des mêmes veto qu'ailleurs, que, au fond, ils étaient tous des bourgeois. Ma force, prévoyait-elle, serait de rester équidistant de tous les mouvements artistiques et littéraires. Avec une intuition qui dépassait alors la mienne, elle ajoutait que l'originalité de ma méthode d'analyse paranoïaque-critique aurait suffi à n'importe quel membre du groupe pour fonder une école à part. Mon dynamisme nietzschéen ne voulut pas écouter Gala. Je me refusai catégoriquement à considérer les surréalistes comme un groupe littéraire et artistique de plus. Je les croyais capables de libérer l'homme de la tyrannie du « monde pratique rationnel ». J'allais devenir le Nietzsche de l'irrationnel. Moi le rationaliste enragé, j'étais le seul à savoir ce que je voulais : je ne me soumettrai pas à l'irrationnel pour l'irrationnel, à l'irrationnel narcissiste et réceptif tel que le pratiquaient les autres, mais, tout au contraire, je livrerai bataille pour la « conquête de l'irrationnel (1) ». Pendant ce temps-là, mes amis se laisseraient investir par

(1) *La Conquête de l'irrationnel*, par Salvador DALI (Éditions surréalistes, 1935).

l'irrationnel, succombant comme tant d'autres, Nietzsche y compris, à cette faiblesse romantique.

Enfin imbibé de tout ce que les surréalistes avaient publié, en ordre avec Lautréamont et le marquis de Sade, je fis mon entrée dans le groupe, armé de ma bonne foi, mais conservant néanmoins l'arrière-pensée précise de devenir très vite son chef. Pourquoi me serai-je embarrassé de scrupules chrétiens à l'égard de mon nouveau père, André Breton, alors que je n'en avais pas eu avec celui qui m'avait réellement donné le jour?

Je pris donc le surréalisme au pied de la lettre, ne négligeant ni le sang, ni les excréments dont ses tenants nourrissaient leurs diatribes. Tout comme je m'étais appliqué à devenir un parfait athée en lisant les livres de mon père, je fus un étudiant ès surréalisme si consciencieux que rapidement je devins le seul « surréaliste intégral ». A tel point que l'on finit par m'expulser du groupe parce que j'étais trop surréaliste. Les raisons alléguées me parurent du même acabit que celles qui avaient motivé mon expulsion hors de ma famille. Gala-Gradiva, « celle qui avance, » « l'Immaculée intuition », avait eu raison une fois de plus. Aujourd'hui, je puis dire que de toutes mes certitudes deux seulement ne s'expliquent pas par ma volonté de puissance : l'une est ma Foi retrouvée depuis 1949, l'autre est que Gala aura toujours raison en ce qui concerne mon avenir.

★

Quand Breton découvrit ma peinture, il se montra choqué par les éléments scatologiques qui la maculaient. J'en fus surpris. Je faisais mes débuts dans la m... ce qui, du point de vue de la psychanalyse, pourrait par la suite être interprété comme l'heureux présage de l'or qui menaçait — heureusement ! — de fondre sur moi. Insidieusement, j'essayais de faire croire aux surréalistes que ces éléments scatologiques ne pouvaient que porter chance au mouvement. J'eus beau invoquer à la rescousse l'iconographie digestive de toutes les époques et de toutes les civilisations : la poule aux œufs d'or, le délire intestinal de Danaë, l'âne aux excréments dorés, on ne voulut pas me faire confiance. Ma décision

fut aussitôt prise. Puisqu'ils ne voulaient pas de la m... que je leur offrais si généreusement, je garderai ces trésors et cet or pour moi. La fameuse anagramme laborieusement composée vingt ans après par Breton : « Avida Dollars, » aurait déjà pu être lancée prophétiquement à cette époque.

★

Il ne me fallut pas plus d'une semaine passée au sein du groupe surréaliste pour découvrir que Gala avait raison. On toléra dans une certaine mesure, mes éléments scatologiques. En revanche une quantité d'autres choses furent déclarées « tabous ». Je reconnaissais là les mêmes interdictions qu'au sein de ma famille. Le sang m'était permis. Je pouvais y ajouter un peu de caca. Mais je n'avais pas droit au caca seul. On m'autorisait à représenter des sexes, mais pas de phantasmes anals. Tout anus était regardé d'un très mauvais œil ! Les lesbiennes leur plaisaient assez, mais pas les pédérastes. Dans les rêves, on pouvait utiliser à volonté le sadisme, les parapluies et les machines à coudre, mais tout élément religieux en était banni, même à caractère mystique. Si l'on rêvait simplement d'une Madone de Raphaël sans blasphèmes apparents, il était défendu d'en parler...

Comme je l'ai déjà dit, j'étais cent pour cent surréaliste. Conscient de ma bonne foi, je me décidai à pousser mon expérience jusqu'à ses conséquences extrêmes et contradictoires. Je me sentais prêt à agir avec cette hypocrisie méditerranéenne et paranoïaque dont je me crois seul capable dans la perversité. L'important alors était pour moi de faire le maximum de péchés, bien que je fusse déjà ébloui par les poèmes de saint Jean de la Croix que je ne connaissais encore que pour les avoir entendus réciter avec exaltation par Garcia Lorca. J'avais déjà le pressentiment que, plus tard, la question religieuse se poserait dans ma vie. A l'imitation de saint Augustin qui en s'abandonnant au libertinage et aux plaisirs orgiaques, priait Dieu de lui accorder la Foi, j'invoquais le Ciel en ajoutant : « Oui, mais pas tout de suite. Dans quelques temps seulement... » Avant que ma vie devienne ce qu'elle est aujourd'hui : un exemple d'ascétisme et de vertu, je vou-

lais m'agripper à mon surréalisme illusoire et pervers, ne fût-ce que trois minutes de plus, comme le dormeur qui s'acharne à retenir les dernières bribes d'un rêve dionysiaque. Le Dionysios nietzschéen m'accompagna partout comme une patiente nourrice, et bientôt je ne tardais pas à remarquer qu'il lui poussait un chignon et que sa manche s'ornait d'un brassard à croix gammée. L'affaire allait se gammer, — pardon ! — se gâter !

★

Je n'ai jamais refusé à ma féconde et élastique imagination les procédés de recherche les plus rigoureux. Ils ne firent que donner de la rigidité à ma loufoquerie congénitale. C'est ainsi qu'au sein même du groupe surréaliste, je m'ingéniais chaque jour à faire accepter une idée ou une image en complète contradiction avec le « goût surréaliste ». Tout ce que j'apportais, en effet, contrecarrait leurs désirs. Ils n'aimaient pas les anus ! Avec ruse je leur en apportais des masses, et de préférence des anus machiavéliques. Si je construisais un objet surréaliste dans lequel n'apparaissait aucun phantasme de cet ordre, le fonctionnement symbolique de cet objet était exactement celui d'un anus. Ainsi face à l'automatisme pur et passif, j'opposais la pensée agissante de ma fameuse méthode d'analyse paranoïaque-critique. A l'enthousiasme pour Matisse et les tendances abstraites, j'opposais encore la technique ultra-rétrograde et subversive de Meissonnier. Pour faire échec aux objets sauvages, je lançai les objets ultra-civilisés du Modern-style que nous collectionnions avec Dior et qui devaient un jour faire leur réapparition avec le « new-look ».

Au moment même où Breton ne voulait plus entendre parler de religion, je m'apprêtais, bien entendu, à en inventer une nouvelle qui serait à la fois sadique, masochiste, onirique et paranoïaque. Ce fut la lecture des œuvres d'Auguste Comte qui me donna l'idée de ma religion. Le groupe surréaliste parviendrait peut-être à réussir ce que le philosophe n'avait pu achever. Auparavant il me fallait intéresser le futur grand prêtre André Breton, à la Mystique. J'entendais lui expliquer que si ce que nous défendions était vrai, nous

devions y ajouter un contenu mystique et religieux. J'avoue que, déjà en ce temps-là, je pressentais que nous reviendrions tout simplement à la vérité de la religion catholique, apostolique et romaine qui peu à peu m'éblouissait de sa gloire. A mes explications, Breton répondait par un sourire, et en revenait toujours à Feuerbach dont nous savons maintenant que la philosophie a des échappées idéalistes, chose que nous ignorions alors.

Tandis que je lisais Auguste Comte pour établir sur des bases solides ma nouvelle religion, Gala se révélait la plus positiviste de nous deux. Elle passait, en effet, ses journées chez les marchands de couleurs, les antiquaires et les restaurateurs de tableaux à m'acheter les pinceaux, les vernis et tout le matériel qui me permettraient le jour où je m'y déciderai à cesser de coller des chromos et des bouts de papier sur mes toiles, et à peindre réellement. Je ne voulais naturellement pas entendre parler de technique au moment où je créais la cosmogonie dalinienne avec ses montres molles qui prophétisaient la désintégration de la matière, ses œufs sur le plat sans le plat, ses hallucinants et angéliques phosphènes, réminiscence de mon paradis intra-utérin perdu le jour de ma naissance. Je n'avais même pas le temps de tout peindre convenablement. Il suffisait que l'on comprît ce que je signifiais. La génération suivante s'occuperait d'achever et de fignoler mon œuvre. Gala n'était pas de mon avis. Comme une mère avec son enfant qui n'a pas d'appétit, elle insistait :

— Voyons petit Dali, essaye ce produit rarissime. C'est de l'ambre liquide, de l'ambre qui n'a pas été brûlé. On dit que Vermeer s'en servait pour peindre.

Avec un air dégoûté et nostalgique, j'essayais :

— Oui ! On dirait que cet ambre a des qualités. Mais tu sais bien que je n'ai pas le temps de m'appliquer à ces détails. J'ai bien mieux. J'ai une idée ! Une idée qui scandalisera tout le monde et en particulier les surréalistes. On ne pourra rien dire car j'ai rêvé deux fois de ce nouveau Guillaume Tell ! Il s'agit de Lénine. Je veux le peindre avec une fesse de trois mètres de long soutenue par une béquille. Il me faudrait pour cela une toile de cinq mètres et demi... Je peindrai mon Lénine avec son appendice lyrique même si on m'expulse

du groupe surréaliste. Il tiendra dans ses bras un petit garçon qui sera moi. Mais il me regardera d'un œil de cannibale et je crierai : « Il veut me manger !... »

« Cela je ne le dirai pas à Breton ! » ajoutais-je, plongé dans des rêveries d'une hauteur spéculative telle qu'il m'arrive souvent, dans cet état, de mouiller mes caleçons !

— C'est bien, répétait doucement Gala. Demain je t'apporterai de l'ambre dissous dans de l'huile d'aspic. Cela vaut une fortune, mais je voudrais que tu t'en serves pour peindre ton nouveau Lénine.

A ma grande déception, la fesse lyrique de Lénine ne scandalisa pas mes amis surréalistes. Cette déception même m'encouragea. Je pouvais donc aller plus loin... tenter l'impossible. Seul Aragon s'indigna de ma machine à penser garnie de gobelets de lait chaud. J'ai déjà raconté dans *La Table Ronde* qu'il s'était écrié avec colère :

— Assez des excentricités de Dali ! Désormais, le lait sera pour les enfants des chômeurs.

Breton prit mon parti. Aragon se couvrait de ridicule. Même ma famille aurait ri de mon idée, mais lui suivait déjà une idée politique bien arrêtée qui devait le conduire là où il est maintenant.

Pendant ce temps-là Hitler hitlérisait, et un jour je peignis une nourrice nazie tricotant assise par mégarde dans une grande flaque d'eau. Devant l'insistance de certains de mes plus intimes amis surréalistes, je dus effacer son brassard à croix gammée. Jamais je n'aurais soupçonné l'émotion que devait déclencher cette croix. J'en fus obsédé au point de fixer mon délire sur la personnalité d'Hitler qui m'apparaissait toujours en femme. Nombre des tableaux que je peignis alors furent détruits lorsque les armées allemandes envahirent la France. J'étais fasciné par le dos tendre et dodu d'Hitler toujours si bien sanglé dans son uniforme. Chaque fois que je commençais à peindre la bretelle de cuir qui partant de sa ceinture passait sur son épaule opposée, la mollesse de cette chair hitlérienne comprimée sous la tunique militaire créait en moi un état d'extase gustatif, laiteux, nutritif et wagnérien qui faisait violemment battre mon cœur, émotion très rare que je n'éprouvais même pas en faisant l'amour.

La chair dodue d'Hitler que j'imaginais comme la plus divine chair d'une femme à la peau blanchissime, me fascinait. Conscient malgré tout du caractère psycho-pathologique d'une telle suite de vertiges, je me répétais avec délices dans le creux de ma propre oreille :

— Cette fois-ci, oui, je crois que je frôle enfin la vraie folie !

Et à Gala :

— Apporte-moi de l'ambre à l'huile d'aspic et les pinceaux les plus fins du monde. Rien ne sera suffisamment précis et bon pour peindre à la manière ultra-rétrograde de Meissonnier, le délire super-nutritif, l'extase mystique et charnelle qui s'emparent de moi lorsque j'entreprends de représenter sur ma toile l'empreinte dans la chair d'Hitler de cette bretelle de cuir souple.

J'avais beau répéter que mon vertige hitlérien était apolitique, que l'œuvre qui naissait autour de l'image féminisée du Führer était d'un équivoque scandaleux, que ces représentations étaient teintées d'autant d'humour noir que celles de Guillaume Tell ou de Lénine, j'avais beau répéter tout cela à mes amis, rien n'y faisait. Cette nouvelle crise que traversait ma peinture devenait de plus en plus suspecte parmi les surréalistes. Les choses s'aggravèrent lorsque la nouvelle se répandit qu'Hitler aurait aimé dans certains de mes tableaux tout ce que j'avais mis de cygnes, de solitude, de mégalomanie, de wagnérisme et de jérôme-boschisme.

Avec mon esprit de contradiction congénital, cela ne pouvait que s'aggraver. Je demandai à Breton de convoquer d'urgence notre groupe en séance extraordinaire pour discuter de la mystique hitlérienne du point de vue de l'irrationnel nietzschéen et anticatholique. J'espérai que l'aspect anticatholique de la discussion séduirait Breton. De plus je considérais Hitler comme un masochiste intégral possédé par l'idée fixe de déclencher une guerre pour la perdre ensuite héroïquement. En somme il s'apprêtait à faire un de ces actes gratuits très appréciés alors par notre groupe. Mon insistance à envisager la mystique hitlérienne du point de vue surréaliste, de même que mon insistance à donner un sens religieux au contenu sadique du surréalisme, l'une et l'autre aggravées

par les développements de ma méthode d'analyse paranoïaque-critique qui tendait à ruiner l'automatisme et son narcissisme inhérent, aboutirent à une série de ruptures et de brouilles intermittentes avec Breton et ses amis. Ces derniers commençaient d'ailleurs — d'une façon alarmante pour le chef du groupe — à hésiter entre lui et moi.

Je peignis un tableau prophétique de la mort du Führer. Il fut intitulé : *l'Énigme d'Hitler*, ce qui me valut une excommunication par les nazis et les bravos des antinazis, bien que ce tableau — comme d'ailleurs toute mon œuvre et cela je le proclamerai jusqu'à la fin de mes jours — fût dénué de toute signification politique consciente. Au moment où j'écris ces lignes, j'avoue n'avoir pas encore déchiffré moi-même cette fameuse énigme.

Le groupe surréaliste fut convoqué un soir pour juger de mon prétendu hitlérisme. Cette séance dont j'ai malheureusement oublié la plupart des détails, fut mémorable. Mais si un jour Breton désire me revoir, j'aimerais qu'il me fasse connaître le procès-verbal que l'on a dû rédiger après la réunion. Au moment où l'on allait m'expulser du groupe surréaliste, je souffrais d'un début d'angine. Comme toujours tremblant lâchement dès que je me sens malade, je comparus avec un thermomètre dans la bouche. Je crois avoir pris ma température au moins quatre fois pendant mon procès qui dura très avant dans la nuit, car lorsque je revins chez moi, l'aube pointait sur Paris.

Au cours de mon plaidoyer *pro domo*, je m'agenouillai à plusieurs reprises, non pour supplier que l'on ne m'expulsât pas comme il a été faussement dit, mais bien au contraire pour exhorter Breton à comprendre que mon obsession hitlérienne était strictement paranoïaque et apolitique par essence. Je leur expliquai également que je ne pouvais être nazi, car si Hitler conquérait l'Europe, il en profiterait pour faire passer de vie à trépas tous les hystériques de mon espèce comme on l'avait déjà fait en Allemagne en les traitant de dégénérés. Enfin le rôle féminin et irrésistiblement loufoque que j'attribuais à la personnalité d'Hitler aurait suffi à me faire qualifier d'iconoclaste par les nazis. De même que mon fanatisme exacerbé par Freud et Einstein, l'un et l'autre

chassés d'Allemagne par Hitler, montrait bien que ce dernier ne m'intéressait qu'en tant qu'objet de mon délire et que parce qu'il m'apparaissait d'une valeur catastrophique incomparable.

On fut enfin convaincu de mon innocence, mais je dus quand même signer un document dans lequel, entre autres choses, je déclarais n'être pas l'ennemi du prolétariat. Je signai cela de très bon cœur, car je n'ai jamais eu de sentiments particuliers ni « pour », ni surtout « contre » le prolétariat.

La vérité, une et indivisible, éclatait au grand jour : on ne pouvait pas être un surréaliste intégral dans le groupe qui n'était guidé que par des mobiles politiques de partisans, et cela dans tous les domaines que ce fût autour de Breton ou d'Aragon.

Quelqu'un comme moi qui prétendais être un vrai fou, vivant et organisé, d'une précision pythagoricienne dans le sens le plus nietzschéen du mot, ne pouvait exister. Arriva ce qui devait arriver : Dali, surréaliste intégral postulant une absolue absence de contrainte esthétique ou morale, animé de la « volonté de puissance nietzschéenne », affirma que toute expérience pouvait être portée à ses limites extrêmes, sans solution de continuité. Je réclamais le droit de faire pousser à Lénine des fesses de trois mètres, de panacher son portrait de gélatines hitlériennes même truffées, le cas échéant, de catholicisme romain. Chacun était libre de devenir ou de laisser un tiers être : pédéraste, corprophage, vertueux ou ascétique dans les transports de ses troubles digestifs ou phosphénomatiques. Le pervers polymorphe que j'avais été pendant mon adolescence atteignit un zénith hystérique : mes mâchoires triturèrent Gala, je tombai amoureux des ânes pourris les plus transcendentalement ammoniacaux. Les odeurs des corps humains devinrent naturellement pour moi, liturgiques. Les sentiments humanitaires empêchèrent l'éclosion des puanteurs et des extases anales (sans anus), propres ou sèches, de même que les recroquevillements viscéraux doubles, triples ou quadruples ficelés n'importe comment. Au-dessus de tout se levèrent les immenses visages exténués et hydropiques des glorieux et grands Masturbateurs affublés

de leurs sauterelles aux faces de communistes, aux ventres napoléoniens, aux cuisses hitlériennes féminisées qui s'agrippaient à ma bouche. Et tout cela ne faisait que commencer !

Mais Breton dit « non » à Dali ! Et il avait au fond un peu raison, car dans ce conglomérat il voulait au moins pouvoir choisir le bien ou le mal, le mal et le bien... Pourtant il se trompait aussi un peu, car, même en gardant la liberté du choix, il fallait se complaire dans cet assortiment dalinien aussi truculent que succulent. S'il n'avait pas entièrement raison c'est que Dali en rationaliste absolu voulait tout connaître de l'irrationnel, non pour en tirer un nouveau répertoire littéraire et humain, mais au contraire pour réduire et soumettre cet irrationnel dont il faisait la conquête. Le cyclotron des mâchoires philosophiques de Dali avait faim de tout triturer, broyer et bombarder avec l'artillerie de ses neutrons intra-atomiques, afin que l'ignoble conglomérat viscéral et ammoniacal de biologie auquel on avait accès par le rêve surréaliste, fût transformé en énergie mystique pure. Une fois ce grouillement en putréfaction totalement et définitivement spiritualisé, la mission et la raison d'être de l'homme sur terre seraient accomplies.

C'est le moment que choisit la sirène de Kierkegaard pour chanter comme un petit rossignol puant. Et tous les rats d'égout existentialistes qui forniquaient dans les caves pendant l'occupation, crachèrent et crièrent leur dégoût des débris du festin surréaliste que nous avions laissé refroidir en eux comme dans des poubelles. Tout était excellemment ignoble, et l'homme lui-même était de trop !

Non ! leur cria Dali. Pas avant que tout ait été rationalisé. Pas avant que chacune de nos terreurs libidineuses ait été ennoblie et sublimée par la beauté suprême de la mort, en suivant le chemin qui conduit à la perfection spirituelle et à l'ascétisme. Cette mission, seul un Espagnol pouvait l'accomplir parmi les découvertes les plus laides et les plus démoniaques de tous les temps. Il s'agissait en fait de mettre cela au propre, d'en inventer la géométrie métaphysique.

Il fallut se tourner vers la dignité oxyde d'argent et vert olive de Vélasquez et de Zurbarran, vers le réalisme et le mysticisme que nous découvrions soudain semblables et

consubstantiels. Il fallut intégrer la réalité transcendante à un fragment quelconque et fortuit de la réalité pure, tel que l'a réalisé l'impérialisme visuel absolu de Vélasquez. Mais cela présuppose déjà la présence incontestée de Dieu qui est la seule réalité suprême !

*

Cette tentative dalinienne de rationalisation fut essayée timidement et peu consciemment dans la revue *le Minotaure*. Picasso avait demandé à l'éditeur Skira que j'illustre les *Chants de Maldoror*. Un jour Gala organisa un déjeuner avec Skira et Breton. Elle obtint la direction de la revue et *le Minotaure* naquit sous ces auspices incertains. Aujourd'hui, sur un autre plan, le plus tenace essai de rationalisation nous est, je crois, fourni par les très belles éditions des « Études carmélitaines » que dirige le Père Bruno que j'admire tant. Ne parlons pas de l'héritage malheureux du *Minotaure* qui broute maintenant dans les pâturages matérialistes de « Verve ».

*

J'allais hypocritement encore, deux fois de suite, m'entretenir avec Breton de ma future religion. Il ne comprenait pas. Je cessai d'insister. Nos rapports s'espacèrent. Lorsque Breton débarqua à New-York en 1940, je lui téléphonai le jour même de son arrivée pour lui souhaiter la bienvenue et lui demander un rendez-vous qu'il m'accorda pour le lendemain. Je lui avais annoncé une nouvelle plate-forme idéologique pour nos idées. Nous allions lancer un grand mouvement mystique destiné en quelque sorte à rehausser notre expérience surréaliste et à la détourner définitivement du matérialisme dialectique ! Mais le même soir, j'appris par des amis que Breton venait encore à New-York de me calomnier, de me traiter d'hitlérien. C'était trop faux et trop dangereux à cette époque-là, pour que j'accepte de le revoir. Nous ne nous sommes pas rencontrés depuis.

Néanmoins grâce aux années écoulées et à mon intuition innée de véritable détecteur d'uranium, je sens Breton plus

proche de moi. Son activité intellectuelle, malgré les apparences, a une valeur que n'a pas celle des existentialistes aux succès théâtraux et épisodiques.

Depuis le jour où je ne me rendis pas au rendez-vous fixé par Breton, le surréalisme tel que nous l'avions défini, est mort. Lorsque le lendemain, un grand journal me demanda la définition du surréalisme, je répondis : « Le surréalisme, c'est moi ! » Et je le crois, car je suis le seul à le continuer. Je n'ai rien renié et, au contraire, j'ai tout réaffirmé, sublimé, hiérarchisé, rationalisé, dématérialisé, spiritualisé. Mon mysticisme nucléaire présent n'est que le fruit, inspiré par le Saint-Esprit, des expériences démoniaques et surréalistes du début de ma vie.

Méticuleusement Breton composa une anagramme vengeresse avec ce nom admirable qui est le mien. Il en fit : « Avida Dollars » Ce n'était peut-être pas une réussite de grand poète, néanmoins dans ma biographie, je dois reconnaître que cela correspondit assez bien à mes ambitions immédiates d'alors. En effet, Hitler venait de mourir d'une manière toute wagnérienne dans les bras d'Eva Braun à Berlin. Dès que j'appris cette nouvelle, je réfléchis dix-sept minutes (1) avant de prendre une décision irrévocable : Salvador Dali allait devenir la plus grande courtisane de son époque. Et je le devins. Ainsi en est-il de tout ce que je me propose de réaliser avec une rage paranoïaque.

Après la mort d'Hitler, une nouvelle ère mystique et religieuse s'apprêtait à dévorer toutes les idéologies. En attendant, j'avais une mission. L'art moderne résidu poussiéreux du matérialisme hérité de la révolution française se dresserait contre moi pendant au moins dix ans. Or, il me fallait peindre *bien*, chose qui m'intéresserait strictement personne. Pourtant il était indispensable de peindre *bien*, car mon mysticisme nucléaire ne pourrait triompher, le jour dit, que s'il s'incarnait dans la plus suprême beauté.

Je savais que l'art des abstraits — de ceux qui ne croient

(1) Ce jour-là, je prenais ma température. Gala m'avait dit : « Deux minutes suffisent. » — « Pour être plus sûr, lui avais-je répondu, je garderai le thermomètre quinze minutes encore. »

à rien et par conséquent ne peignent *rien* — servirait de piédestal glorieux à un Salvador Dali isolé dans notre époque abjecte de décorativisme matérialiste et d'existentialisme amateur. Tout cela était certain. Mais pour tenir le coup, il faudrait être plus fort que jamais, avoir de l'argent, faire de l'or vite et bien pour pouvoir durer. De l'argent et de la santé ! J'arrêtai totalement de boire et me soignai jusqu'au paroxysme. En même temps j'astiquais Gala pour la faire briller, la rendant le plus heureuse possible, la soignant mieux encore que moi-même, car sans elle tout aurait été fini. L'argent servirait à faire tout ce que nous désirions du côté de la beauté et de la bonté. Mon « avida dollars » n'était pas plus malin que cela. La preuve en est en train de se faire aujourd'hui...

★

Ce qui me plaît le plus de toute la pensée d'Auguste Comte, c'est le moment précis où avant de fonder sa nouvelle « religion positiviste », il place au sommet de sa hiérarchie, les banquiers auxquels il accorde une importance capitale. Peut-être est-ce là le côté phénicien de mon sang Ampurdan, mais j'ai toujours été ébloui par l'or sous quelque forme qu'il se présente. Ayant dès mon adolescence appris que Miguel de Cervantes après avoir écrit pour la plus grande gloire de l'Espagne son immortel *Don Quichotte*, mourut dans la misère noire, que Christophe Colomb après avoir découvert le nouveau monde, était mort aussi dans les mêmes conditions et de plus en prison, dès mon adolescence dis-je, ma prudence me conseilla fortement deux choses :

1° De faire ma prison le plus tôt possible. Et ce fut fait.

2° De devenir autant que possible légèrement multimillionnaire. Et cela aussi est fait.

La façon la plus simple de refuser toute concession à l'or, c'est d'en avoir soi-même. Avec de l'or, il devient tout à fait inutile de « s'engager ». Un héros ne s'engage nulle part ! Il est tout le contraire du domestique. Comme l'a dit très justement le philosophe catalan Francesco Pujols : « La plus grande aspiration de l'homme sur le plan social, est la liberté sacrée de vivre sans avoir besoin de travailler. » Dali complète cet

aphorisme en ajoutant que cette liberté conditionne à son tour l'héroïsme humain.

Je suis le fils de Guillaume Tell qui a transformé en or massif la pomme de « cannibalistique » ambivalence que ses pères André Breton et Pablo Picasso, avaient placée successivement en équilibre dangereux sur sa tête. Cette tête si fragile et si aimée de Salvador Dali ! Oui, je crois que je suis le sauveur de l'art moderne, le seul capable de sublimer, d'intégrer et de rationaliser impérialement et en beauté, toutes les expériences révolutionnaires des temps modernes, dans la grande tradition classique du réalisme et du mysticisme qui sont la mission suprême et glorieuse de l'Espagne.

Le rôle de mon pays est essentiel dans le grand mouvement de « mystique nucléaire » qui doit marquer notre temps. L'Amérique grâce aux progrès inouïs de sa technique fournira les preuves empiriques (disons même photographiques ou microphotographiques) de ce nouveau mysticisme. Le génie du peuple juif, lui donnera involontairement grâce à Freud et Einstein, ses possibilités dynamiques et antiesthétiques. La France aura essentiellement un rôle didactique. Elle rédigera probablement l'acte constitutif du « Mysticisme nucléaire » grâce aux prouesses de son intelligence, mais encore une fois ce sera la mission de l'Espagne, d'ennoblir tout par la foi religieuse et la beauté.

★

L'anagramme « avida dollars » fut un talisman pour moi. Elle rendit fluide, douce et monotone la pluie des dollars. Un jour je raconterai toute la vérité sur la façon de ramasser ce dérèglement béni de Danaé. Ce sera un chapitre d'un nouveau livre, probablement mon chef-d'œuvre : « De la vie de Salvador Dali considérée comme une œuvre d'art. »

En attendant, je veux vous faire part d'une anecdote : rentrant un soir de grande réussite dans mon appartement de l'hôtel Saint-Régis à New-York, j'entendis après avoir payé mon taxi, un bruit métallique dans mes souliers. Je me déchaussai et trouvai dans chacun d'eux une pièce d'un demi-dollar.

Gala qui venait de se réveiller, me cria de sa chambre :

— Petit Dali ! J'étais en train de rêver que par la porte entrouverte, je t'apercevais avec d'autres hommes... Vous pesiez de l'or !...

Je me signai dans l'obscurité et murmurai noblement :

— Ainsi soit-il !

Puis j'embrassai Gala, mon talatiew, mon trésor.

SALVADOR DALI.

(Adaptation française de Michel Déon.)

RETOUR AUX GUERRES DE RELIGIONS

Ces pages inédites de Simone Weil furent écrites à Londres dans les tout derniers mois de sa vie, à la même époque que l'Enracinement *et que les trois textes déjà publiés par* La Table Ronde (1). *On sait que Simone Weil, entrée à l'hôpital de Middlesex à Londres en avril* 1943, *est morte au sanatorium d'Ashford le* 24 *août* 1943.

Les hommes ont souvent rêvé de supprimer le problème religieux. Ce fut le rêve de Lucrèce. « Combien la religion a pu conseiller de crimes ! » Les Encyclopédistes ont cru y être parvenus. Leur influence, effectivement, s'est fait sentir dans tous les pays, à travers tous les continents.

Et pourtant il n'est peut-être pas aujourd'hui un être humain au monde qui ne souffre dans sa vie intime, quotidienne, par la répercussion d'un drame religieux unique qui a pour théâtre la planète entière.

Ce qui fait que l'homme ne peut pas éviter le problème religieux, c'est que l'opposition du bien et du mal est pour lui un fardeau intolérable. La morale est quelque chose où il ne peut pas respirer.

Une tradition albigeoise raconte que le diable a séduit les créatures en leur disant : « Avec Dieu vous n'êtes pas libres, car vous ne pouvez faire que le bien. Suivez-moi et vous aurez la puissance de faire à votre gré le bien et le mal. » L'expérience confirme cette tradition, car l'innocence se perd tous les jours par l'attrait de la connaissance et de l'expérience, bien plus que par celui du plaisir.

(1) Dans les numéros 26, 36 et 46.

L'homme a suivi le diable. Il a reçu ce que le diable lui promettait. Mais mis en possession du couple bien et mal, il est aussi à son aise qu'un enfant qui aurait pris dans sa main un charbon brûlant. Il voudrait jeter le charbon. Il s'aperçoit que c'est difficile.

Il y a trois méthodes pour y parvenir.

La première est irréligieuse. Elle consiste à nier la réalité de l'opposition entre le bien et le mal. Notre siècle l'a essayée. Une horrible parole de Blake a eu parmi nos contemporains un grand retentissement : « Il vaut mieux étrangler un enfant dans son berceau que de garder au cœur un désir non satisfait. »

Seulement ce n'est pas le désir qui oriente l'effort, c'est le but. L'essence même de l'homme est l'effort orienté ; les pensées de l'âme, les mouvements du corps, n'en sont que des formes. Quand l'orientation disparaît, l'homme devient fou, au sens littéral, médical du mot. C'est pourquoi cette méthode, fondée sur le principe que tout se vaut, rend fou. Quoiqu'elle n'impose aucune contrainte, elle précipite l'homme dans un ennui semblable à celui des malheureux condamnés à la prison cellulaire, et dont la plus grande douleur est de n'avoir rien à faire.

L'Europe est tombée dans cet ennui depuis l'autre guerre. C'est pour cela qu'elle n'a fait presque aucun effort pour échapper aux camps de concentration.

Dans la prospérité, avec des ressources surabondantes, on essaie de tromper un tel ennui en jouant. Non pas des jeux d'enfants qui croient à leurs jeux. Des jeux d'hommes mûrs en captivité.

Mais dans le malheur les forces ne suffisent pas aux besoins. Le problème de savoir comment diriger ses forces ne se pose plus. L'homme n'a plus à diriger que son espérance. L'espoir des malheureux n'est pas matière à jeu. Le vide devient alors insupportable. Le système qui pose que tout se vaut est rejeté avec horreur.

C'est ce qui s'est produit en Europe. Les nations ont eu ce mouvement d'horreur tour à tour, à mesure que le malheur les prenait.

La seconde méthode est l'idolâtrie. C'est une méthode

religieuse, si l'on prend le mot religion au sens où le prenaient les sociologues français, l'adoration de la réalité sociale sous des noms de divinité divers. C'est ce que Platon comparait au culte d'un gros animal.

Cette méthode consiste à délimiter une région sociale à l'intérieur de laquelle le couple de contraires bien et mal n'a pas le droit d'entrer. En tant que partie de cette région, l'homme n'est plus soumis à ce couple.

L'usage de cette méthode est fréquent. Un savant, un artiste, croient souvent être en tant que tels dégagés de toute obligation, ayant fait de la science, de l'art, un espace clos où la vertu et le vice ne pénètrent pas. De même aussi quelquefois un soldat, un prêtre ; ainsi s'expliquent les sacs de villes et l'Inquisition. D'une manière générale, cet art de la compartimentation a fait commettre au cours des siècles beaucoup de monstruosités par des hommes qui ne paraissaient pas des monstres.

Mais la méthode est défectueuse quand elle est partielle. Un savant n'est pas délivré du couple bien et mal en tant que père, époux, citoyen. Pour que la délivrance soit totale, la zone d'où l'opposition du bien et du mal est exclue doit être telle qu'un homme puisse y pénétrer tout entier.

Une nation peut jouer ce rôle. Ce fut le cas dans l'antiquité pour Rome et pour Israël. Dès lors qu'un Romain avait cessé d'exister à ses propres yeux en toute autre qualité qu'en qualité de Romain, il était affranchi du bien et du mal. Il n'était régi que par la loi purement animale de l'expansion. Il n'avait à songer qu'à dominer les peuples en maître absolu, épargnant plus ou moins ceux qui obéissaient, écrasant ceux qui lui opposaient leur fierté. Les moyens mis en usage étaient indifférents, sinon du point de vue de l'efficacité.

Une Église peut jouer aussi le même rôle. L'apparition de l'Inquisition au moyen âge montre qu'un courant de totalitarisme s'était sans doute glissé dans la chrétienté. Heureusement il ne l'a pas emporté ; mais il a fait avorter peut-être cette civilisation chrétienne que le moyen âge avait été sur le point de produire.

De nos jours, les nations seules exercent cette fonction, non pas directement, mais par l'intermédiaire d'un parti d'État

et des organisations qui l'entourent. Dans les pays à parti unique, le membre du parti qui une fois pour toutes a abdiqué toute autre qualité que celle-là n'est plus soumis au péché. Il peut être maladroit, à la manière d'une domestique qui casse une assiette. Mais quoi qu'il fasse, il ne peut faire aucun mal, car il est exclusivement le membre d'un corps, le Parti, la Nation, qui ne peut faire aucun mal.

Il ne perd cette protection, cette armure, que si soudain il redevient un être de chair et de sang, ou bien un être qui a une âme, bref autre chose qu'une parcelle de ce corps. Mais le privilège d'être affranchi du bien et du mal est si précieux que beaucoup d'hommes et de femmes, ayant choisi pour toujours, restent inflexibles devant l'amour, l'amitié, la souffrance physique et la mort.

Il leur en coûte, et il ne faut pas s'étonner qu'en contrepartie ils prennent plaisir à torturer les faibles. Ils ont besoin de se prouver expérimentalement à eux-mêmes la réalité de cette licence absolue dont ils ont payé si cher le privilège.

De même que l'indifférence au bien et au mal, une telle idolâtrie conduit à une sorte de folie. Mais ce sont deux folies très différentes. L'Allemagne avait contracté la première à un degré plus élevé qu'aucun pays d'Europe. Sa réaction a été violente en proportion. Mais en se rejetant avec désespoir dans la seconde de ces deux folies, elle a gardé beaucoup de la première. Leur combinaison a produit ce qui fait depuis quelques années l'horreur et l'épouvante du monde.

Pourtant nous ne devons pas méconnaître que l'Allemagne est pour nous tous, gens du xxe siècle, un miroir. Ce que nous apercevons là de tellement hideux, ce sont nos propres traits, seulement grossis. Cette pensée ne doit rien ôter à l'énergie de la lutte, au contraire.

L'idolâtrie est dégradante. Heureusement, elle est de plus précaire. Car l'idole est périssable. Rome a fini par être mise à sac et réduite en servitude à son tour. Le folklore est plein d'histoires de géants à qui personne ne peut faire de mal, parce qu'ils ont caché leur âme dans un œuf qui est dans un poisson qui est dans un lac très lointain et gardé par des dragons. Mais un jour un jeune homme surprend le secret,

s'empare de l'œuf et tue le géant. C'est que le géant avait commis l'imprudence de cacher son âme quelque part sur cette terre, dans ce monde. Un jeune S. S. commet la même imprudence. Pour être en sécurité, il faut cacher son âme ailleurs.

L'art d'y parvenir constitue la troisième méthode, qui est la mystique. La mystique est le passage au-delà de la sphère où le bien et le mal s'opposent, et cela par l'union de l'âme avec le bien absolu. Le bien absolu est autre chose que le bien qui est le contraire et le corrélatif du mal, quoiqu'il en soit le modèle et le principe.

Une telle union est une opération réelle. Comme une jeune fille, après avoir eu un mari ou un amant, n'est plus vierge de même une âme, après avoir passé par une telle union, est devenue autre pour toujours.

C'est une transformation inverse de celle qui s'est produite quand les créatures ont suivi le diable. Par suite, c'est une opération difficile, et même impossible, contraire à la loi de dégradation de l'énergie, bien plus encore que la transformation de la chaleur en mouvement. Mais l'impossible est possible à Dieu. En un sens même, seul l'impossible est possible à Dieu. Il a abandonné le possible aux mécanismes de la matière et à l'autonomie des créatures.

Les procédés et les effets de cette transformation ont été étudiés expérimentalement, de la manière la plus minutieuse, dans l'antiquité par les Égyptiens, les Grecs, les Hindous, les Chinois et probablement beaucoup d'autres, au moyen âge par plusieurs sectes bouddhistes, par les musulmans et par les chrétiens. Depuis plusieurs siècles, ces choses sont plus ou moins oubliées dans tous les pays.

La nature même d'une telle transformation empêche qu'on puisse espérer la voir accomplie par tout un peuple. Mais la vie entière de tout un peuple peut être imprégnée par une religion qui soit tout entière orientée vers la mystique. Cette orientation seule distingue la religion de l'idolâtrie.

L'école sociologique française a presque raison dans son explication sociale de la religion. Il s'en faut d'un infiniment petit qu'elle ait raison. Seulement cet infiniment petit est le grain de sénevé, la perle dans le champ, le levain dans la pâte,

le sel dans la nourriture. Cet infiniment petit est Dieu, c'est-à-dire infiniment plus que tout.

Dans la vie d'un peuple comme dans la vie d'une âme, il s'agit seulement de mettre cet infiniment petit au centre. Tout ce qui n'en a pas le contact direct doit en être comme imprégné par l'intermédiaire de la beauté. C'est ce qu'a failli accomplir le moyen âge roman, cette période prodigieuse où quotidiennement les yeux et les oreilles des hommes étaient comblés de beauté parfaitement simple et pure.

La différence est infiniment petite entre un régime du travail qui ouvre aux hommes la beauté du monde et un autre qui la ferme. Mais cet infiniment petit est réel. Là où il est absent, rien d'imaginaire ne peut le remplacer.

Partout et toujours, s'il est permis d'employer de tels mots pour résumer, jusqu'à une période récente, le régime du travail a été corporatif. Les institutions telles que l'esclavage, le servage, le prolétariat, s'ajoutaient à l'organisation corporative comme un cancer à un organe. Depuis quelques siècles, le cancer a remplacé l'organe.

Quand le fascisme met en avant la formule corporative, c'est avec la même sincérité que lorsqu'il parle de paix. D'ailleurs, rien de ce qu'on nomme aujourd'hui corporatisme n'a quoi que ce soit de commun avec les anciennes corporations. L'antifascisme aussi peut un jour adopter cette formule, et derrière ce rideau tomber dans un capitalisme d'État à forme totalitaire. Un vrai régime de corporations ne poussera pas dans un milieu qui n'y sera pas spirituellement préparé.

Le malheur était tombé sur l'Allemagne sous la forme de la crise économique ; il l'a poussée violemment hors du vide de l'indifférence dans une fureur d'idolâtrie. Le malheur est tombé sur la France sous la forme d'une conquête. L'idolâtrie nationale n'est pas possible à un peuple subjugué.

Des trois méthodes pour se débarrasser de l'opposition du bien et du mal, aucune n'est accessible aux esclaves ou aux peuples asservis. D'un autre côté, tous les jours les douleurs et les humiliations font entrer en eux le mal du dehors qui éveille le mal intérieur sous forme de peur ou de haine. Ils ne peuvent ni oublier le mal ni s'en délivrer, et

vivent ainsi dans la meilleure imitation terrestre de l'enfer.

Mais les trois méthodes ne sont pas également inaccessibles. Deux sont impossibles. Celle qui est surnaturelle est seulement difficile. Il n'est d'accès vers elle que par la pauvreté spirituelle. Autant la vertu de pauvreté spirituelle est indispensable aux riches pour éloigner d'eux la souillure de la richesse, autant elle est indispensable aux misérables pour les empêcher de se décomposer dans la misère. Elle est également difficile aux uns et aux autres. L'Europe asservie et opprimée n'entrera dans des jours meilleurs, au moment de la libération, que si, dans l'intervalle, la vertu de pauvreté spirituelle y a pris racine.

En matière de civilisation, les masses ne sont pas créatrices si des élites authentiques ne leur infusent pas une inspiration. Il faut aujourd'hui qu'une élite allume parmi les masses misérables la vertu de pauvreté spirituelle. Pour cela, il faut d'abord que les membres de cette élite soient pauvres, non seulement spirituellement, mais en fait. Il faut qu'ils subissent tous les jours, dans leur âme et dans leur chair, les douleurs et les humiliations de la misère.

Ce n'est pas un nouvel ordre franciscain qu'il faut. Une robe de bure, un couvent, sont une séparation. Ces gens doivent être dans la masse et la toucher sans que rien s'interpose. Et, ce qui est plus difficile que de supporter la misère, ils ne doivent se permettre aucune compensation ; ils doivent mettre sincèrement dans leurs rapports avec la masse qui les entoure la même humilité qu'un naturalisé envers les citoyens du pays qui l'a reçu.

Si on avait compris que cette guerre serait un drame religieux, on aurait pu prévoir depuis beaucoup d'années quelles nations en seraient les acteurs, quelles seraient les victimes passives. Les nations qui ne vivaient pas d'une religion ne pouvaient y être que des victimes passives. C'était le cas de presque toute l'Europe. Mais l'Allemagne vit d'une idolâtrie. La Russie vit d'une autre idolâtrie ; peut-être aussi que sous cette idolâtrie quelques restes d'un passé renié frémissent encore. Et quoique l'Angleterre soit rongée par les maladies du siècle, il y a une telle continuité dans l'histoire de ce pays, une telle puissance de vie dans sa tradition, que quelques

racines y puisent encore de la sève dans un passé imprégné de lumière mystique.

Il y a eu un moment où l'Angleterre s'est trouvée devant l'Allemagne comme un enfant aux mains vides seul devant une brute qui brandit un revolver dans chaque main. Un enfant, dans cette situation, ne peut pas grand-chose. Mais s'il regarde froidement la brute dans les yeux, il est certain que la brute hésitera quelques moments.

C'est ce qui s'est produit. L'Allemagne, pour se dissimuler à elle-même cette hésitation, pour se donner un alibi, s'est jetée sur la Russie et y a brisé le meilleur de ses forces. Les flots de sang versés par les soldats russes ont fait presque oublier ce qui a précédé. Pourtant ce moment de silence et d'immobilité de l'Angleterre mérite encore bien davantage un souvenir impérissable. Cet arrêt des troupes allemandes sur la Manche est la part propre du surnaturel dans cette guerre. Part comme toujours négative, imperceptible, infiniment petite, et décisive. Les flots de la mer vont loin, mais quelque chose les arrête. L'antiquité savait que Dieu est ce qui assigne une limite.

Il y avait un temps où tous les murs, en France, étaient couverts d'affiches qui portaient : « Nous vaincrons parce que nous sommes les plus forts. » Ce fut la parole la plus niaise de cette guerre. Le moment décisif a été celui où notre force était presque nulle. La force ennemie s'est arrêtée parce que la force, n'étant pas divine, est sujette à la limite.

La guerre s'est étendue à d'autres continents. L'idolâtrie qui anime le Japon est peut-être plus violente encore que celle d'aucun autre peuple. Aux États-Unis la croyance démocratique est encore vivante, alors qu'en France, par exemple, même avant la guerre, même avant Munich, elle était presque morte. Mais notre époque est une période d'idolâtrie et de foi, non de simple croyance. Pour l'Amérique, la guerre est encore récente et amortie par la distance. Mais sous son choc, pour peu qu'elle dure, il est presque certain qu'il se produira de profondes transformations.

L'Europe reste au centre du drame. Du feu jeté sur la terre par le Christ, et qui peut-être était le même que le feu de Prométhée, quelques charbons brûlants étaient restés en Angle-

terre. Cela a suffi pour empêcher le pire. Mais nous n'avons obtenu qu'un répit. Nous restons perdus si de ces charbons et des étincelles qui crépitent sur le continent il ne sort pas une flamme capable d'allumer l'Europe.

Si nous sommes délivrés seulement par l'argent et les usines de l'Amérique, nous retomberons d'une manière ou d'une autre dans une autre servitude équivalente à celle que nous subissons. Il ne faut pas oublier que l'Europe n'a pas été subjuguée par des hordes venues d'un autre continent ou de la planète Mars, et qu'il suffirait de chasser. L'Europe souffre d'une maladie interne. Elle a besoin d'une guérison.

Elle ne pourra vivre que si elle s'est délivrée au moins en grande partie elle-même. Elle ne peut heureusement pas avoir recours à une idolâtrie qu'elle opposerait à celle des vainqueurs, parce que des nations asservies ne peuvent pas devenir des idoles. Les pays subjugués ne peuvent opposer au vainqueur qu'une religion.

Si une foi surgissait sur ce continent misérable, la victoire serait rapide, sûre et solide. Cela est évident même sur le plan stratégique. Nos communications se font sur mer, et nous avons à les défendre contre les sous-marins. Les communications ennemies se font parmi des populations opprimées, et deviendraient impossibles si l'incendie d'une véritable foi se propageait sur tout ce territoire.

Mais ni la description des avions de bombardement les plus récents, ni des statistiques de production, ni la promesse de vêtements ou de nourriture ne peuvent préparer le jaillissement d'une vraie foi. Il n'y a qu'un chemin vers la foi pour des malheureux, c'est la vertu de pauvreté spirituelle. Mais c'est là une vérité cachée. Car la pauvreté spirituelle ressemble en apparence à l'acceptation de la servitude. Elle y est même identique à un infiniment petit près. Toujours le même infiniment petit, qui est infiniment plus que tout.

Le malheur n'est pas par lui-même une école de pauvreté spirituelle. Il est seulement l'occasion presque unique d'en faire l'apprentissage. Quoiqu'il soit beaucoup moins fugitif que le bonheur, il passe pourtant, et il faut se hâter.

L'occasion présente sera-t-elle mise à profit? Ce problème est peut-être plus important militairement que les plans stra-

tégiques, plus important économiquement que les statistiques et les tableaux de répartition. Hitler nous a enseigné, si nous sommes capables d'apprendre, que la politique vraiment réaliste tient compte avant tout des pensées.

Il joue pour le mal ; sa matière est la masse, la pâte. Nous jouons pour le bien, notre matière est le levain. Les procédés doivent différer en conséquence.

SIMONE WEIL.

UNE VOIX SANS PERSONNE

POÈME A JOUER

La scène, — où n'apparaîtra aucun *personnage, — représente le salon d'une villa à la campagne.*

Décor très quelconque : au premier plan, face au public et en demi-cercle, quatre fauteuils recouverts de housses. Au fond, à gauche, une porte vitrée donnant sur un corridor d'entrée. A droite une commode contre un mur sans ornements ni tableaux. Dans chacun des deux angles, un guéridon supportant une lampe à gros abat-jour.

La seule animation visible de la scène viendra du changement et du mouvement des éclairages.

Une voix d'homme dira le texte du poème. Elle sera, soit transmise par un haut-parleur, soit incarnée, — mais non personnifiée, — *par un comédien, qui se tiendra à droite, dans la pénombre de l'avant-scène et tournant le dos à la scène : de toute façon ce ne sera qu'une* voix *anonyme, parlant simplement, sans déclamation.*

C'est une pièce sans personnages.

LA VOIX

Au lever du rideau la scène est plongée dans l'obscurité.

De l'autre côté d'une cloison
d'une cloison pour moi transparente
ou par le temps abattue
qui est une grande fenêtre

Les deux lampes s'éclairent l'une après l'autre.

éclairée dans la nuit
et qui de moi se rapproche lentement
à travers ce mur disparu
à travers cette cloison par le temps
abattue
à travers les vitres de cette grande
fenêtre
mes yeux regardent — et je vois

je vois une pièce où il se pourrait
qu'autrefois quelqu'un ait demeuré
quelqu'un qui pourrait être moi,
une pièce où j'aurais vécu il y a très
longtemps
une pièce où *je sais*
que j'ai vécu il y a très longtemps
et que pourtant je ne reconnais pas.

Les deux lampes sont maintenant éclairées. Il fait nuit dans le corridor.

(Un silence.)

C'est un salon où des meubles
sont disposés toujours dans le même
ordre
et de telle façon qu'ils semblent prendre
un sens
à force d'être toujours là
sans que personne apparaisse :
Ils sont assemblés
comme un conseil de famille
devant lequel je suis amené de force
pour comparaître
pour être interrogé, pour être accusé,
pour être jugé
et cependant je ne comprends pas,
non, malgré tout l'effort de ma mé-
moire
je ne parviens pas à comprendre
ce qu'ils ont à me dire.

(Un silence.)

D'abord la soirée bien avant dans la
nuit se prolonge
comme une veillée patiente au chevet
d'un malade,
d'abord cette veille morose et mena-
çante
jusqu'au bord de l'aube se prolonge
et moi l'invisible témoin

et cette pièce et ces meubles éclairés
de l'intérieur
nous restons ainsi longtemps dans notre
commun silence
parce que nous avons à creuser en-
semble cette menace,
parce qu'il nous faut retrouver le
secret de notre double interroga-
tion,
parce que nous nous demandons où
nous sommes, qui nous sommes.
— Et cependant nous n'avons rien à
nous dire.

(Un silence.)

Immobiles et liés ensemble
emportés par ce long supplice
nous traversons les nuages du temps,
les lueurs qui passent dans le ciel noc-
turne,
jusqu'à ce que, l'une
après l'autre,
s'éteignent les lampes du salon.

Les deux lampes s'éteignent, l'une après l'autre.

(Un long silence.)

Encore un peu de temps,
un repos léger, à peine un soupir de
sommeil,
la première lueur, le premier souffle
et au dehors voici le matin.
Quelle joyeuse lumière passe à travers
la porte vitrée !
Joyeuse
vraiment !
Les meubles s'ébrouent sans bouger
regardez-les accueillir sur leurs bords
la lumière du jour
comme s'ils attendaient quelqu'un qui
s'approche

La lumière du jour commence à passer doucement par la porte vitrée, obliquement, venant de droite.

comme s'ils allaient tout à l'heure
reconnaître quelqu'un
et sauter de joie au-devant de quelqu'un qui vient.

(Un silence.)

Sans qu'on voie aucune silhouette à travers la porte vitrée, on entend des pas légers et précipités, — des pas de femme, — et une voix gaie et musicale, — une voix de jeune femme, — qui appelle :

UNE VOIX DE FEMME, *(avec une modulation musicale sur ...hé).*

Hoh*é*-ho ! ...Hoh*é*-ho ! ...Hoh*é*-ho ! *(plus loin)* Hohé-ho ! ...*(presque indistincte)* Hohé ho !

LA VOIX

Comme il me plaît d'entendre cette voix et les pas qui l'accompagnent,
même si le visage est absent !
Comme elle me plaît, cette voix !
je l'aime plus que je ne saurais dire,
il me semble que c'est pour moi pour moi seul
qu'elle chante son chant le plus délicieux
trois syllabes sans aucun sens
sur trois notes joyeuses, ...mais non !
Vraiment il serait fou de croire
que c'est moi qu'elle appelle !
Non non ! Toutes les voix tous les pas de femmes
vont au-devant de quelqu'un :

Crescendo.

pourquoi donc moi plutôt qu'un autre?
Rien n'a été promis rien n'a été dit jamais
je l'ai reconnue, mais je ne la connaissais pas,
ce n'est pas même une rencontre,
peut-être sommes-nous condamnés
elle a toujours disparaître
et moi toujours à l'attendre?
Pourtant, tout me concerne ici,

le silence de cette pièce inconnue
est fait pour mon propre silence
comme cette voix pour ma voix !

Decrescendo.

Allons, patience, patience !
Avant ce soir elle reviendra
elle reviendra je le sais — déjà
elle s'apprête à revenir
pendant que tourne le soleil autour de la maison
et que s'endorment les fauteuils
fatigués de ne porter le poids de personne.

(Un court silence).

La porte vitrée se met à trembler deux ou trois fois, de plus en plus fort. On entend un vent violent. En même temps la lumière devient de plus en plus forte : c'est le milieu du jour.

Ça, c'est le vent qui s'élève
comme s'il montait du fond de notre mémoire
il rôdait tantôt dans la vallée profonde
se heurtant à tous les arbres à tous les murs
puis il est entré dans la maison par le corridor
il a fait le tour de toutes les chambres

Le bruit du vent diminue.

et maintenant qu'il s'en va
il laisse un gage sur le seuil de toutes les portes
un fragment d'écorce une plume de ramier un scarabée mort...

Le vent s'arrête.

Tel est le présent dérisoire
le léger léger testament
que laisse un souffle considérable !
A travers toutes les choses
passe une absence inutile,
peut-être même cette absence est-elle dans les choses
comme leur secrète ivresse
et nous l'entourons de tout notre amour.

(Un silence).

La lumière tourne : elle semble venue de la gauche à présent.

Maintenant que le jour a lourdement mûri dans la campagne
maintenant que la lumière a tourné
les meubles s'éveillent et me regardent
Ils me regardent sans colère mais sans âme
ils me regardent sans rancune mais sans tendresse.

Avec une véhémence croissante, presque avec une sourde colère.

Ah ! fauteuils, tables, lampes, rideaux
comment vous faire comprendre qui j'étais?
Comment vous faire comprendre qui je suis?
Un étranger qui ne vous connaît pas
qui ne veut pas vous connaître,
bien qu'il vous ait tout de suite reconnus !
Ah vie ! Vie ! Dispersion ! Fausses rencontres !
Les pas, les voix, ici et ailleurs !

De plus en plus fort, douloureux comme un délire d'enfant.

Des regards plein le souvenir,
le vent dans le jardin, le sable
dans les murs. On parle ! Pourquoi? Je viens sans rien savoir. Qui m'appelle?

Presque crié.

JE NE COMPRENDS RIEN A TANT DE SILENCE !

Brusquement résonne du côté de la porte vitrée une grêle sonnette archaïque. Trois fois! quatre, cinq, six fois! Puis la porte vitrée s'ouvre sans donner passage à personne. Un nouveau silence. Le ton de la voix redevient tranquille, naturel.

Puisque tu es là,
entre ! Oui entre !
C'est cela

Assieds-toi,
là sur ce fauteuil qui avait pris ton empreinte au cours des années.

(Un silence).

Qu'as-tu à me dire?

(Un silence).

Allons, parle !

(Un silence. Avec un peu d'agacement, presque avec rudesse.)

Parle, mais parle, voyons !

(Un silence.)

Ainsi tu es venu, mais pour garder le silence !...
C'était donc là tout ton message?
C'est donc pour cela que tu es entré?
Je ne sais pas ce que tu voulais me dire
je ne le sais pas et je ne le saurai jamais
puisque je ne sais pas qui tu es,
pas plus que je ne connais cette pièce
ni cette porte ni ces meubles !

La lumière du soir lance de longs rayons à travers la vitre et décroît peu à peu.

Pourquoi viens-tu me tourmenter
ici où je n'ai que faire moi-même?
Qu'est-ce que c'est que ce rendez-vous
auquel nul n'a convié l'autre
où nous ne savons pas ce que nous avons à nous dire?
Laisse-moi donc en paix
dans cette confusion
qui n'appartient pas plus à toi qu'à moi-même !
Laisse-moi reconnaître qui bon me semble

dans ce monde qui n'est à personne
et va-t'en : je ne puis aimer ce qui n'a pas de visage.

La nuit est tout à fait venue. Sans que l'on entende un seul pas, on devine que quelqu'un s'en va, car la porte vitrée sans bruit se referme. Un silence dans l'obscurité complète. Puis on voit bouger la lueur d'une lampe qui semble portée par quelqu'un allant et venant paisiblement dans la pièce à côté. En même temps on entend très doucement et gaîment chantonner la même voix de jeune femme que tout à l'heure.

LA VOIX, *(avec une sorte de joie fervente et contenue.)*

Il m'est délicieux d'avoir des souvenirs obscurs
et comme antérieurs à ma vie !
Ceux-là, il me semble les avoir choisis de toute éternité
dans un apaisement sans fin.
Oui c'était bien *ici!*... Tout se passe
comme si j'avais vécu dans cette maison.
Il y avait ceci et cela il y avait la vie
et il y avait mon enfance
qui a duré jusqu'à ma mort
il y avait cette lampe qu'une main très douce
portait dans la pièce à côté
il y avait le temps disparu
et cette fenêtre éclairée qui me fait signe dans la nuit.

LA VOIX DE JEUNE FEMME, *(elle est fraîche et musicale comme au début, mais maintenant c'est une voix du soir, plus douce et plus tendre, avec la même inflexion chantante sur la deuxième syllabe).*

Me *voi*là ! — Me *voi*là !...

(A voix basse.)

Est-ce que tu dors?

LA VOIX

Non je ne dors pas, je veille avec joie
je veille et je t'attends
dans cette maison qui n'est à personne.
J'attends ce que je n'attends pas
je reconnais ce que je n'ai jamais vu
je parle une langue que j'ignore
Mais mon cœur bat quand j'entends
ta voix,
car ma folie est égale au hasard
qui nous assemble et nous désassemble
dans le profond désordre de tout.
Au fond
tout au fond
il y a
l'absence
il y a
la paix !

La lampe s'éloigne, laissant la scène dans une complète obscurité.

(Paris, hiver 1949.)

JEAN TARDIEU.

FEUX D'ARTIFICE

(Suite et fin) (1).

GERBE DE FEU

bring on your fireworks, which are a mixed
splendor of piston and pistil; very well
provided an instant may be fixed
so that it will not rub, like any other pastel.

E. E. CUMMINGS.

I

Mon amie Imogen Grahame était une de ces personnes qui vous donnent l'impression que, depuis votre naissance, vous avez toujours été (comme on dit) en retard de deux doubles whiskies. Débordante d'une énergie diabolique, elle m'avait accueilli à Florence, non comme une simple connaissance, mais comme un frère qu'elle eût perdu de vue depuis longtemps.

J'étais arrivé à minuit ; mais pour les Florentins, en été, la journée ne commence guère avant dix heures au plus tôt.

— Demain matin, avant toute autre chose, nous irons faire un tour en ville, déclara Imogen, l'air un peu agacés par ce délai.

Je sentais que, pour un rien, elle m'aurait emmené faire un tour sur l'heure — à minuit et après avoir voyagé pendant huit heures depuis Milan, assis sur ma valise dans le couloir.

— En premier lieu, poursuivit-elle, il faudra nous occuper de changer vos chèques de voyage. Je vous conduirai chez mon ami Donnini, il est remarquablement bien placé sur

(1) Cf. *La Table Ronde* nº 54.

le *Mercato Nero :* il devrait vous donner au moins deux mille cinq.

— Le taux officiel est bien de neuf cents? questionnai-je.

— Mon *cher*, personne n'en tient compte ici. Le minimum qu'on obtienne est deux mille... Et puis, il faudra aller à la *Questura* pour demander votre *carta di soggiorne* — j'arrangerai ça en rien de temps : je connais le vieux Marelli à la *questura*, je lui ai rendu service autrefois, et il ne l'a jamais oublié... Et puis, vous feriez bien de vous occuper de votre couchette pour le retour : il faut louer au moins un mois à l'avance si vous voulez être sûr d'en avoir une... Je connais le directeur de l'agence Cook, Settembrini, un de mes vieux amis... Et puis, si vous voulez, je vous ferai faire le tour du Palais Pitti... Nous pourrions déjeuner à *Zi'Rosa*, si c'est dans vos moyens... L'après-midi, nous pourrions monter à Fiesole et faire une bonne promenade à pied. Je vous trouve très pâle; je suppose que vous devez avoir besoin d'un peu de soleil en arrivant d'Angleterre.

Cela se passait le soir de mon arrivée. Le lendemain, à sept heures, nous étions assis devant un vermouth à la terrasse de l'un des cafés de la Piazza della Republica. Imogen avait fait ce qu'elle avait promis — et même davantage. Elle m'avait si bien « promené » que mes jambes étaient douloureuses et que la tête me tournait. Le signor Donnini m'avait donné deux mille quatre cents lires pour une livre. « Pas mal, » avait déclaré Imogen « mais il y a une semaine, j'aurais pu vous avoir trois mille ». A la *questura*, le vieux Marelli s'était montré extrêmement serviable; il en avait été de même chez Cook avec le signor Settembrini. Nous avions déjeuné à *Zi'Rosa* d'une *pizza* napolitaine. Et nous avions fait une longue promenade à Fiesole.

— Si vous n'êtes pas trop fatigué, avait dit Imogen, nous pourrions monter jusqu'à San Miniato pour admirer la vue.

J'avais préféré remettre San Miniato à un autre jour.

Imogen habitait l'Italie, presque sans interruption, depuis près de quinze ans. L'entrée en guerre de l'Italie ne l'avait que fort peu incommodée : elle parlait la langue comme une Italienne et s'était fait passer pour telle.

— C'est seulement lorsque les Boches ont pris les choses en mains, après l'armistice, que j'ai eu quelques difficultés, dit-elle.

Les Boches l'avaient internée, mais c'était tout à fait supportable.

— J'habitais une gentille petite villa dans la montagne, me dit-elle. De la nourriture en abondance, et une famille de paysans absolument charmants pour s'occuper de moi.

J'étais vraiment très heureuse. Il y avait un jeune oberlieutenant, très gentil, qui venait me voir de temps en temps. Je lui avais presque promis de l'épouser, seulement je n'ai aucune envie de devenir Allemande, surtout maintenant. Un passeport britannique, c'est encore quelque chose, bien que ce ne soit plus tout à fait comme avant.

Puis vinrent les Anglais ; et c'est alors que commencèrent vraiment les ennuis. Les Allemands avaient toujours été « corrects », mais les Anglais, disait Imogen, étaient de grossiers personnages.

— Ils m'ont enfermée dans une cellule, comme une prostituée, me dit-elle. Lorsqu'ils m'ont laissée sortir, je les haïssais — tous les Anglais. J'en étais arrivée à ne plus pouvoir supporter la vue de toutes ces figures souriantes et de ces genoux roses.

Brusquement, elle éclata de rire.

— Vous ai-je raconté comment j'ai failli être violée par deux Canadiens? Non? Eh bien, c'est vrai : ils m'avaient coincée contre un mur — deux grands lourdauds, de vraies brutes. Je ne voulais pas leur dire que j'étais Anglaise, comprenez-vous? Il y avait une compagnie de C. M. P. tout près de là... Mais lorsque les choses commencèrent à se gâter pour de bon, je leur lâchai le morceau — en anglais, naturellement et, ce qui est mieux, dans le seul anglais qu'ils fussent capables de comprendre. Si vous les aviez vus ! Ils ont fait demi-tour et ils ont filé comme des lapins. Ce que j'ai ri !

Rien désormais, me dit-elle, ne pourrait la décider à retourner en Angleterre si elle pouvait faire autrement.

— J'y suis allée l'été dernier, vous savez. Mon cher, quelle horreur ! Le climat a-t-il toujours été aussi épouvantable, ou bien avais-je oublié? Il pleuvait, pleuvait, pleuvait, et l'herbe poussait, poussait... On avait l'impression d'être dans une des serres de Kew, avec le chauffage en moins.

Je lui dis qu'à mon avis l'été de 1946 avait été un peu plus mauvais que d'habitude.

— Mais les gens ! tous horriblement déprimés, et grossiers, et grincheux... Pourquoi s'accommodent-ils de ce gouvernement idiot? Pourquoi ne pas faire une révolution? ou bien tout simplement ignorer les règlements, comme les Italiens? Franchement, voyez-vous, ce qui m'a frappée en Angleterre, c'est que tous les gens étaient à moitié vivants, à moitié abrutis, si vous voyez ce que je veux dire. Ils donnaient l'impression de se laisser aller... Je suppose que c'est le climat, vraiment.

Oui, acquiesçai-je, ce devait être le climat. De l'endroit où j'étais assis, j'apercevais juste le sommet du *Campanile*

de Giotto qui dépassait des toits voisins : le marbre rose, captant la lumière dorée du soleil déclinant, avait l'air d'un gros sucre d'orge.

— Et puis, cette façon qu'ils ont de fourrer de la morale partout, reprit Imogen. Tout cela est bel et bon, je veux bien, mais où cela mène-t-il? Ils vous font de la morale à propos de choses idiotes, de choses qui n'ont absolument rien à voir avec la morale mais simplement avec le bon sens. Ils sont scandalisés par le marché noir, et pourtant, il n'y en a pas un qui refusera une demi-livre de beurre et de sucre si on la lui propose.

— Je suppose que c'est notre puritanisme qui ressort, comme d'habitude, dis-je.

— Allons donc ! Enfin, il est possible que je vive au paradis des insensés... Trouvez-vous que je sois à blâmer?

Le paradis des insensés... C'était peut-être vrai, me disais-je en jetant un regard circulaire sur la terrasse du café, la piazza et son parc de stationnement rempli de voitures luxueuses, la foule qui déambulait sans hâte entre les cafés. C'était probablement le paradis des insensés, mais je ne blâmais certes pas mon amie d'avoir choisi d'y vivre.

— Après tout, voilà quinze ans que je me débrouille toute seule, je ne vois pas pourquoi je m'arrêterais. A propos, ajouta-t-elle avec une apparente inconséquence, j'ai commencé à apprendre le russe.

— Et pourquoi diable apprenez-vous le russe? demandai-je.

— Mais, pour la prochaine guerre, naturellement. Et vous ai-je dit que je viens de me convertir au catholicisme?

— Non? c'est vrai?

— Mais oui. Mon cher, c'est la chose la plus drôle que vous ayez jamais entendue. Il faut que je vous raconte ça.

Je commandai un autre vermouth et me disposai à écouter l'histoire de la conversion d'Imogen.

Le soleil ne touchait plus le *campanile*. Une fraîcheur délicieuse descendait avec le crépuscule. A mesure que l'obscurité s'épaississait, de multiples lumières surgissaient : les cafés s'illuminaient brillamment, sur les façades les enseignes au néon scintillaient. Sur la place, la foule se faisait plus nombreuse. Tout le monde — hommes et femmes — semblait vêtu avec élégance ; jamais depuis la guerre je n'avais vu autant de gens bien habillés. J'avais honte de ma veste de tweed et de mon pantalon de flanelle fatigués... Et puis, tous ces gens avaient l'air heureux, heureux et gais. Après Piccadilly Circus, cela semblait incroyable. Et pourtant l'Ita-

lie avait perdu la guerre ; l'Italie — je l'avais lu à maintes reprises dans les revues anglaises pour intellectuels — l'Italie était au bord de la banqueroute, de l'inflation, de la famine... J'observai les mendiants qui circulaient entre les tables, les gamins qui vendaient des cigarettes suisses et américaines, les changeurs du marché noir : « Vouloir changer sterlina, francs suisses? » Le paradis des inconscients? Possible, mais cela ne me regardait pas... Levant mon verre, je portai un toast silencieux : à l'Italie peut-être, ou simplement à moi-même et au fait de me trouver là.

— ...Et j'étais habillée comme une mariée, disait Imogen, et on m'a versé au moins un quart de litre d'huile sur la tête. Un vrai gâchis... quand on pense que l'huile vaut mille lires le *chilo*... Mon directeur de conscience m'a dit qu'il n'avait jamais vu une aussi belle conversion.

Au bout d'un moment, je proposai d'aller dîner. Il était très tôt pour des Italiens — à peine plus de huit heures — mais je ne m'étais pas encore habitué au gouffre énorme qui, en Italie, sépare les deux principaux repas. Nous nous dirigeâmes vers un restaurant situé dans l'une des petites rues qui entourent le Duomo. L'entrée était sans prétentions : un rideau de perles, flanqué de deux lauriers dans des caisses. Au-dessus de la porte, le seul mot *trattoria*, peint en lettres discrètes ; les restaurants italiens, lorsqu'ils sont bons, ne se donnent pas la peine de faire une publicité tapageuse. Dans la vitrine étaient exposés un homard, des *funghi* et une corbeille de fraises.

En entrant, on voyait d'abord la *mescita di vino* — alcôve fraîche et caverneuse, tapissée de plusieurs rangées de flacons habillés de paille. Le restaurant lui-même avait été aménagé dans un passage voûté : c'était une salle allongée, basse de plafond, simple, sans décoration, mais d'une propreté scrupuleuse. Le long des murs, deux rangées de tables couvertes de nappes à carreaux de couleurs gaies, sur lesquelles étaient disposés verres, couteaux, fourchettes et serviettes. L'ensemble avait un aspect sérieux, utilitaire, mais en même temps un air indéfinissable d'élégance et de *savoir-vivre* (1). C'était un endroit fait pour y manger, mais aussi un endroit où le fait de manger se voyait attribuer le rang qui lui revient parmi les arts civilisés. Prendre un repas en un tel lieu devait être, non seulement une expérience gastronomique, mais encore une expérience esthétique.

Nous étions en avance : le restaurant était encore à moitié

(1) En français dans le texte.

vide. La propriétaire nous servit elle-même : son comportement dénotait un orgueil professionnel inattaquable, adouci par un immense désir de plaire.

— Je ne sais pas ce que vous en pensez, mais, moi, j'ai joliment faim ! me dit Imogen.

Nous commençâmes par un *antipasto* — des tranches de salamis et de petits morceaux de jambon fumé finement roulés ; puis vinrent les *tagliatelli* — énormes platées fumantes, généreusement drapées de sauce tomate et de *peperoni;* puis les *calamai* — petits poissons frits à l'huile et servis avec des légumes verts ; on nous donna ensuite une salade de laitue nouvelle aux feuilles craquantes ; et pour finir, des fraises nageant dans des bols de vin rouge. Le tout arrosé d'un vin de Toscane à la fois léger et fort, avec quelque chose qui rappelait le *vin rosé* (1).

Pendant tout le repas, Imogen déversa un flot ininterrompu d'anecdotes et de potins, dont la plupart avaient trait à l'occupation anglaise. Il y avait l'histoire de l'aumônier anglais et de la contessa ; celle du commandant de la Place et de la prostituée napolitaine ; et une anecdote assez douteuse où il était question de deux officiers de la Garde et d'une oie...

— Ces types de la Garde étaient impayables, disait Imogen. Luisa et moi, avions invité une demi-douzaine d'officiers. Luisa ne savait pas deux mots d'anglais — elle commençait juste à l'apprendre. Bref, les voilà qui arrivent. Nous avions invité également quelques femmes tout à fait charmantes, mais naturellement, elles ne parlaient pas anglais non plus, et les officiers ne savaient pas, à eux tous, deux mots d'italien. Ces pauvres benêts étaient tous groupés autour du feu, avec un air indiciblement malheureux. Moi, je faisais de mon mieux, et Luisa essayait le peu d'anglais qu'elle savait, mais je vous jure que ce n'était pas drôle. Ils avaient tous des visages rutilants et des moustaches carotte, si bien que, la moitié du temps, je n'arrivais pas à les distinguer les uns des autres. La pauvre Luisa se donnait un mal fou. Elle me raconta plus tard qu'elle n'avait pu en tirer qu'un seul mot : « Er » — ils commençaient toutes leurs phrases par ce mot-là, me dit-elle, et n'arrivaient jamais à aller plus loin. Elle finit par sortir tout simplement pour aller le chercher dans un dictionnaire, mais naturellement, elle ne le trouva pas...

Imogen avala une longue gorgée de vin, puis se mit à rire rétrospectivement.

(1) En français dans le texte.

— Tout à coup, reprit-elle je me rappelai que nous avions une oie à la cuisine. Luisa l'avait reçue de la campagne et on devait la tuer le lendemain. Je me dis qu'à défaut d'autre chose, cela permettait peut-être de rompre la glace. Je passai donc dans la cuisine et revins avec l'oie sous le bras. J'ouvris brusquement la porte et lâchai l'animal au beau milieu des officiers. Mon cher, si vous aviez vu leurs têtes ! La pauvre bête prise d'une véritable panique — on ne peut l'en blâmer — se mit à courir à travers la pièce en battant des ailes et en poussant des cris rauques. Les officiers bouche bée, demeuraient immobiles comme des statues, se demandant ce qu'on pouvait bien attendre d'eux. Finalement je leur dis : « Pourquoi ne l'attrapez-vous pas, vous autres? » Ils se mirent tous au garde à vous puis commencèrent à tourner autour de la pièce en essayant de se saisir de l'oie... A ce moment-là, tout le monde riait tellement que les officiers se mirent à rire à leur tour. Luisa apporta à boire, et dès lors la soirée fut on ne peut plus réussie. Les officiers étaient saouls comme des grives et, à quatre heures du matin, il fallut les embarquer dans un camion.

Pendant ce temps, le restaurant s'était rempli. Une allégresse débordante me possédait : j'en éprouvais la chaleur et comme des picotements; c'était une béatitude presque mystique. Depuis des années, je n'avais pas fait un tel repas, ni bu un tel vin... Je commandai du café et du cognac et, regardant autour de moi, je me mis à observer les autres dîneurs.

A l'exception de quelques affairistes professionnels, ils appartenaient presque tous, autant que je pouvais en juger, à la petite bourgeoisie : employés ou commerçants avec leur famille, couples d'amoureux, et, dans un coin, un groupe familial nombreux et exubérant qui était visiblement en train de célébrer des fiançailles ou un mariage... Presque toutes les femmes étaient remarquablement jolies; toutes sans exception, étaient bien habillées. Comment se débrouillaient-elles? Comment un pays au bord de la banqueroute et de l'anarchie — c'était ce qu'affirmait le *New Statesman* — arrivait-il à maintenir cette façade d'élégance et de vie civilisée?

Je posai la question à Imogen.

— Les gens que vous voyez ici, me répondit-elle, sont des trafiquants prospères. S'ils ne l'étaient pas, ils ne pourraient se permettre de venir ici. Le pays tout entier s'est mis au gangstérisme, maintenant... Mais, ce qui importe, c'est que ces gens ont vraiment la volonté d'en sortir. C'est une affaire individuelle : chacun pour soi. Il y a quelque chose qu'on

appelle le gouvernement, qui fait des lois, fixe des prix, et ainsi de suite ; mais personne n'en tient le moindre compte. De toute façon, le gouvernement, lui aussi, est dans la combine jusqu'au cou... Tout le monde intrigue, trafique, passe son temps à taper sur le voisin. Et naturellement, ils aiment ça, ils ont ça dans le sang. Ils ont toujours été ainsi : regardez la Renaissance. Si le pays était au sommet de la prospérité, ils n'en continueraient pas moins : il y aurait toujours des trafiquants incorrigibles, des *camorras* et des *imbroglios*. On ne peut pas les arrêter. Et en ce moment, au point où il en sont, ils n'ont pas d'autre moyen de subsister... Comme vous êtes Britannique, vous trouvez tout cela très immoral, mais le fait est que ça marche, jusqu'à un certain point. C'est un de ces cas où les plus faibles sont condamnés. Il y a beaucoup de misère, naturellement ; mais il y en a toujours eu, particulièrement dans le sud.

— Quant à cela, il y a aussi de la misère en Angleterre, dis-je.

— Bien sûr. Mais ce qu'il y a en Angleterre, c'est que le standard de vie est très élevé ; tout le monde veut être bourgeois. En Angleterre, le moindre paysan veut avoir son poste de radio, et son piano, et ses tableaux, et ses tapis de haute laine... Ici le paysan est satisfait s'il a un lit pour dormir et de la nourriture en quantité suffisante. C'est pourquoi la classe paysanne est la plus riche en ce moment. Les plus à plaindre sont ceux qui appartiennent aux classes moyennes et aux professions libérales : les prix sont élevés, ils augmentent sans cesse, et les salaires n'augmentent pas en proportion. Les magasins sont remplis de marchandises, mais personne ne peut les acheter, sauf les touristes avec des livres sterling ou des francs suisses... Je veux être pendue si je sais comment tout cela finira. Il est probable que la guerre arrivera avant que les choses aient eu le temps d'empirer beaucoup ; c'est ce que tout le monde attend, d'ailleurs. Et en attendant, ils ne s'en font pas, tout simplement.

En quoi, observai-je, ils ne ressemblaient pas aux Anglais.

— Ne m'en parlez pas, fit Imogen. Les Anglais n'arrêtent jamais de s'en faire : c'est une espèce de maladie nationale. Je suppose qu'il en a toujours été ainsi, mais, depuis quelque temps, cela empire. C'est ce que j'ai remarqué lorsque j'y suis allée l'an dernier. Ici, les gens sont différents ; ils se contentent de dire : *Cosi è la vita*, et puis ils vont boire un verre en espérant que les choses iront mieux le lendemain. — Imogen vida son verre et se mit à rire brusquement. — Et, ce qu'il y a de plus drôle, ajouta-t-elle, c'est que souvent ça s'arrange.

Baigné d'un contentement qui me disposait à voir la vie en rose, je ne demandais qu'à la croire. Au bout d'un moment, la *signora* nous apporta l'addition : au taux du change, notre dîner nous avait coûté un peu moins de six shillings par tête.

Un peu plus tard, devant une autre consommation, dans un café de la Piazza della Republica, je me souvins que les parents d'Imogen habitaient Oxford au moment où j'étais étudiant, vingt ans auparavant. De plus, Imogen et moi avions approximativement le même âge.

— Vous rappelez-vous un nommé Dallas, à Oxford? lui demandai-je tout à coup.

— Hew Dallas? Vous pensez si je m'en souviens! Il était à Wadham, n'est-ce pas?

— *Hew* Dallas! fis-je comme un écho. Le prénom qui me manquait, ce prénom à l'orthographe étrange, venait de jaillir comme un éclair par-dessus le gouffre des années, illuminant brusquement et sans la moindre équivoque la silhouette indécise de mon compagnon de voyage. Un déclic se fit dans mon esprit : quelque chose venait de se remettre en place, l'image imparfaite évoquée par le nom griffonné à Milan se trouvait désormais achevée et complétée.

— Bien sûr que je me le rappelle, disait Imogen. Que devient-il? Vous l'avez vu?

— Je l'ai rencontré dans le train.

— C'est trop drôle! Et vous savez ce qu'il fait?

— Non, je ne sais pas.

— Je suppose que vous avez parlé d'Oxford tout le temps?

— Nous y avons à peine fait allusion.

— Alors, de quoi avez-vous parlé...

— Nous avons parlé de feux d'artifice.

— De feux d'artifice? Quelle idée extraordinaire! Est-il toujours aussi esthète?

— Non, je ne pense pas.

— Il me semble que c'était hier... C'est lui qui s'était battu en duel à Merton, n'est-ce pas? Et puis il avait fait paraître un journal qui avait été interdit par le conseil de discipline. Et il y avait eu une beuverie terrible chez lui, à Beaumont Street... C'est vraiment très curieux que vous soyez tombé précisément sur *lui*.

C'était curieux, j'en convins, de rencontrer inopinément dans un wagon-lit Hew Dallas vieilli de vingt ans et à peine reconnaissable, en l'an de grâce 1947...

II

Hew Dallas devait en être à sa seconde année d'Université lorsque j'entrai à Worcester. Il était déjà devenu légendaire : on racontait sur lui d'innombrables histoires, dont la plupart, sans doute, étaient apocryphes. Comme toutes les figures mythiques, il avait pris à son compte bon nombre des attributs de ses prédécesseurs. Des anecdotes que l'on racontait à Oxford depuis un demi-siècle étaient associées à son nom et prenaient un regain de vie.

On racontait par exemple qu'un soir, alors qu'il dînait au George, on l'avait entendu déclarer, d'une voix qui avait résonné d'un bout à l'autre de la salle : « Oui, c'est délicieux... Mais ne trouvez-vous pas que cela a un très léger goût de cervelle d'enfant? »

L'histoire était citée *ad nauseam;* mais bien peu parmi ceux qui la rapportaient semblaient se douter que Hew avait emprunté la boutade — sans en rien dire — à Baudelaire.

On racontait que, le jour de son arrivée à Oxford, il était allé de la gare jusqu'à son collège dans un cabriolet tiré par deux lamas. On prétendait qu'il dormait avec un revolver sous son oreiller. Il avait promis d'administrer une raclée au censeur. Il avait célébré une messe noire dans un chalet de nécessité de Carfax... Ce n'étaient là que quelques-unes des légendes (probablement) apocryphes attachées à son nom. Cependant la fameuse affaire du duel reposait sur des faits plus contrôlables. Hew avait prétendu que Robin McQueen, de Christchurch, l'avait accusé d'entretenir des relations coupables avec une femme écrivain d'âge mûr, célèbre par sa prose asyntactique, et qui était venue de Paris pour donner une conférence à la Société de Poésie... Dès le lendemain matin selon la tradition, un des amis de Hew se présentait chez Mr. McQueen. Rendez-vous fut pris. Hew arriva de bonne heure, en habit et haut de forme. Pour ne pas être en reste, Robin McQueen apparut quelques instants plus tard, dans un magnifique costume du *quattrocento*, pourpoint et haut-de-chausses, et affublé d'une énorme perruque blonde. Heureusement, — ou malheureusement — les censeurs ayant eu vent de l'affaire, arrivèrent juste à temps pour les arrêter.

Une autre histoire authentique était celle de la soirée théâtrale au cours de laquelle Hew était apparu dans le rôle

de Yasmin dans une parodie de *Hassan* de Flecker. Mince comme une sylphide dans son costume persan, il avait été applaudi à tout rompre. Le soir de la seconde représentation, la scène était jonchée de roses offertes par ses admirateurs... Jusque-là, tout était absolument vrai ; mais la rumeur selon laquelle un jeune homme de Keble lui avait envoyé un télégramme pour le demander en mariage, était sans doute un détail ajouté par la légende...

« Mon cher, est-ce que vous connaissez Hew Dallas? » vous demandait-on à toutes les réceptions. « C'est le type le plus amusant qui soit. » Pour moi, il demeura longtemps une légende : sans doute lui attribuais-je plus de prestige qu'il n'en avait en réalité. Les années qui précédèrent immédiatement 1930 marquèrent, à Oxford, une période de décadence. Les grandes figures de l'après-guerre avaient déjà disparu depuis longtemps. Les véritables esthètes se faisaient rares. La marée changeait de sens ; déjà Spender et Auden collaboraient à *Oxford Poetry ;* encore quelques années, et la grande vague du marxisme aurait balayé les derniers et craintifs survivants de l'Époque Mauve.

En attendant, le vieux système des deux partis subsistait encore : on était ou un sportif ou un esthète. Je ne désirais que trop unir mon sort à celui du parti impopulaire ; mais hélas ! même ceux dont la chevelure était la plus longue, même les « oscaristes » les plus résolus étaient un peu décevants... Où était le charme étrange de « *The green Carnation* (1) » ou même de « *Sinister Street?* (2) » Bien sûr, ils tenaient des réunions, à l'Université, en dehors de l'Université, dans des cafés, dans des clubs... Il leur manquait pourtant cette note authentique de diabolisme, l'exaltation, le « chichi » de la génération précédente. L'esthétisme, lorsqu'on le rencontrait encore, se bornait à peu près au fait de porter des souliers de daim gris et de connaître vaguement *Corydon* et *Du Côté de chez Swann...*

Dans une atmosphère aussi terne, la légende de Hew Dallas acquit un lustre disproportionné. Une semaine *l'Isis* publia — dans une série intitulée « Vu au George » — un dessin représentant un jeune homme démesurément grand, avec une silhouette serpentine, un profil grave de Romain, et une boucle de cheveux qui lui tombait sur le front. Le dessin s'accompagnait de cette légende discrète : « Mr. H-w D-ll-s ». Je reconnus son visage pour l'avoir aperçu moi-même au

(1) *The Green Carnation*, roman de Robert HICHENS publié vers 1895, satire sur Oscar Wilde et lord Alfred Douglas.
(2) *Sinister Street*, roman de Compton MACKENZIE.

George et au Super à l'heure du petit déjeuner... A vrai dire, le fait de le voir en chair et en os ne m'avait pas fait grande impression.

Il était poète, entre autres choses.

« Tu devrais lire ce qu'il fait, » m'avait dit Clere Parsons qui, cette année-là, publiait *Oxford Poetry*. « Je crois que c'est un de nos meilleurs écrivains du moment... bien que le nommé McNeice et aussi Merton promettent de faire quelque chose... »

Je lus des poèmes de lui dans *Oxford Outlook* : l'un d'eux s'intitulait « Gerbe de Feu », ce qui me parut naturellement sympathique. Un autre s'appelait « Cheiropompholyx » : je crus qu'il s'agissait d'un des personnages de *Tamerlan*, mais lorsque je regardai dans le dictionnaire, je m'aperçus que c'était le nom d'une maladie de peau... On trouvait dans ces poèmes toutes les influences à la mode : Eliot, Cummings, Cocteau. Cependant une note curieusement personnelle émergeait parfois, une note timide de nostalgie fin de siècle qui se faisait jour à travers le maniérisme à la mode. Je détectai dans cette œuvre une étrange ambivalence, une sorte de plan de clivage entre le cynique « dur à cuire » de nos jours, et le jeune homme « fin de siècle » venu au monde trop tard...

Clere me montra également le manuscrit d'un conte de Dallas, entièrement écrit avec des mots d'une seule syllabe. Je ne sais pourquoi, bien des années plus tard, la première phrase traînait encore dans ma mémoire, sans que je pusse me rappeler qui l'avait écrite : « Pour Mant, rien en ce lieu qui fût neuf... »

On prétendait qu'il était en train de « vivre son roman », une œuvre de grande envergure, comme celle de Proust, qui compterait une douzaine de volumes. Il n'avait pas encore commencé de l'écrire, mais on savait qu'il y conformait son existence et qu'il avait déjà vécu les deux premier volumes...

Au cours de mon second trimestre à l'Université, une nouvelle revue fit son apparition. Elle fut annoncée à grand renfort de publicité : des hommes sandwiches parcouraient les rues avec des affiches d'un jaune éclatant sur lesquelles étaient imprimés ces mots :

LIBIDO

Ce n'est pas un Remède, mais une Revue.

Je m'arrangeai pour m'en procurer un numéro. C'était une grosse brochure in-octavo avec une couverture jaune sur laquelle se détachait une vignette dont le dessin abstrait avait un caractère vaguement phallique...

Libido était publié par Hew Dallas et quelqu'un qui se

faisait appeler Kiril Vanx. Je fus bien inspiré en l'achetant tout de suite; car le jour même, les censeurs raflèrent les numéros restants et les supprimèrent.

Je me demandai pourquoi : *Libido* ne contenait rien de très séditieux ni de très choquant, à l'exception d'une ou deux remarques diffamatoires à l'adresse de Robin McQueen... La moitié ou à peu près de la publication était consacrée à ce qui devait être le premier fragment d'une œuvre encore inachevée; on supposait généralement que l'auteur était Hew lui-même. Écrit dans une prose heurtée et sans ponctuation, à la manière de Joyce, il se peut que ce fragment ait été la première tentative de transcription de ce roman vécu dont on avait tant parlé...

Ce soir-là, j'étais invité à une soirée à Wellington Square. La mesure qui avait frappé *Libido* avait fait une certaine sensation.

— Nigel prétend qu'on va sûrement le renvoyer — c'est le doyen lui-même qui le lui a dit.

— Mon cher, que peut-on attendre de *Wadham?*

— Le censeur les a fait appeler et leur a dit les choses les plus *épouvantables*.

— Cette vieille horreur! Et je suis certain qu'il porte un corset.

— Il a dit à Hew : « Ceci n'est pas du réalisme, Mr. Dallas — c'est de la fange. »

— Hew est au George, complètement saoul. Quand je suis parti, les Ersham essayaient de s'en débarrasser. Il avait une serviette sur la tête et prétendait être la reine Victoria.

— Soixante ans de règne, mon enfant... Moi, j'ai entendu dire qu'il a envoyé des numéros à Gertie Stein, Sylvia Beach et à Aleister Crowley.

— Moi, j'adore les remarques sur Robin, tu les as vues?

— Oui. C'est comme ça : « Mr. Robin McQueen tient à démentir les rumeurs selon lesquelles il ferait des bassesses pour les parfums d'Houbigant et ne pourrait supporter ceux de Coty... » Mon cher, Robin doit être dans une de ces rages!

— Il y aura probablement un autre duel...

— Le poème n'était pas très remarquable.

— On y sent tellement d'influences.

— Qui est Kiril Vanx?

— Mon cher, c'est ce qu'il y a de plus étrange dans cette affaire. Personne ne le sait.

— Étrange est le mot qui s'impose...

Hew ne fut pas renvoyé; mais peu s'en fallut, à ce qu'il sembla. Pendant plusieurs semaines on n'entendit plus parler

de lui. Il s'était retiré, disait-on, au royaume de l'imagination...

Brusquement, par un après-midi glacial, il apparut sur le chemin de halage, protégé des intempéries par un immense parapluie cramoisi. Pendant une heure il trotta le long de la berge, en s'arrangeant pour demeurer à peu près à la hauteur des équipes de rameurs. Il leur faisait avec son parapluie des signes désordonnés et leur demandait, d'une voix suraiguë, pourquoi ils ne se rentraient pas dedans? Il était venu tout exprès, disait-il, et par un temps pareil, pour voir ces costauds se bousculer l'un l'autre, et il n'avait pas vu un seul casse-cul de tout l'après-midi...

Ce soir-là, quelque part dans les environs du B. N. C. (1) il fut impitoyablement déculotté par les rameurs... Un peu plus tard dans la soirée, il fit son apparition au George, vêtu d'un superbe kilt et d'un sporran ; personne ne savait comment il s'était débrouillé pour les acheter. Lorsqu'on lui demanda les raisons de cette tenue bizarre il répondit : « Ces salauds m'ont volé mon beau pantalon neuf. » Sur quoi (à ce qu'on dit) il commanda une bouteille de cliquot et fondit en larmes.

On continua à faire circuler quantité d'autres histoires sur son compte. Par exemple, il y avait l'histoire classique du discours que lui avait tenu sa logeuse, à la suite d'une soirée qui avait eu lieu chez lui. Peut-être était-ce vraiment la logeuse de Hew, peut-être celle de quelqu'un d'autre. De toute façon, l'anecdote alla grossir le recueil des légendes de plus en plus nombreuses qui s'attachaient à lui. Pour avoir été souvent répétées, les paroles de la logeuse avaient acquis une perfection lapidaire dans la tournure, l'accent et la cadence :

« Écoutez, Mr. Dallas, » aurait-elle dit, « je veux bien que ces garnements de Trinité viennent abîmer mes meubles ; je veux bien que les gars de Balliol viennent briser mes vases Ming ; mais ce que je ne peux pas admettre, c'est que les garçons de Magdalen prennent mon jardin pour une pissotière. »

III

Le seul souvenir que m'ait laissé cet été à Oxford est celui de la pluie : une pluie tiède qui tombait doucement sur les

(1) Brazenose Collège.

lilas des jardins, sur le lac de Worcester, sur les pelouses de Christchurch. Cette saison fut-elle vraiment d'une humidité exceptionnelle? Je ne le pense pas. Mais la pluie, lorsqu'elle tombait, s'accordait parfaitement à mon état d'esprit, et par association devait rester fixée dans ma mémoire.

Ce qui dominait en moi, c'était le découragement et le sentiment d'être frustré : une sorte de mélancolie moite et fumeuse qui me procurait une certaine jouissance. J'avais le sentiment d'être victime des circonstances — bien qu'il me soit impossible aujourd'hui de me rappeler au juste quelles circonstances. Mon tempérament peut-être... Je voyais en moi-même, — particulièrement lorsque j'avais bu, ce qui m'arrivait assez souvent — un *poète maudit* (1), une sorte de *vierge folle* (1) dérivant de Verlaine. *Pauvre Lélian* (1)! Je me consumais de pitié pour moi-même ; et en même temps, avec un détachement scientifique, positivement proustien, je m'appliquais à une étude minutieuse et laborieuse de ce que j'appelais ma « corruption spirituelle ». Observer les développements de ce processus fascinant était mon principal — presque mon seul — plaisir. Étendu sur mon lit, après une réunion d'amis, j'analysais ma conduite au cours de la soirée — et pas uniquement au cours de cette soirée particulière, mais aussi les autres fois. Fasciné, je m'apercevais que chacune de mes paroles, chacun de mes gestes et (ce qui était pire) chacune des pensées qui traversaient mon esprit, n'étaient que faux semblants et dérivatifs. Ma vie, aussi bien privée que publique, était une série de poses. Je posais devant les autres ; je posais — de façons plus convaincante peut-être — devant moi-même.

Et quelque part derrière tout cela, il y avait une personne réelle... Mais où? Comment identifier ce noyau de vérité au milieu des différents personnages que j'avais fabriqués? Seul le fait d'évoquer mon enfance pouvait me rendre la conviction de ma propre réalité. Encore mon enfance elle-même se trouvait-elle sentimentalisée, faussée par le ton de sensiblerie des poèmes que j'avais écrits, mêlée inextricablement à une mythologie artificielle créée pour mon propre usage...

La vérité, c'est que j'étais écrasé sous un fardeau que mon subconscient refusait comme une chose étrangère et absurde : l'obligation d'être un adulte... De temps en temps, j'allais faire une promenade à pied du côté de Godstow ou de Iffley : j'herborisais, et pendant quelques heures, j'étais heureux. Mais bientôt l'obligation de poser à la grande per-

(1) En français dans le texte.

sonne se faisait sentir de nouveau, et je rentrais pour ne pas être en retard à un cocktail ou à un dîner au George.

L'automne précédent, je m'étais surpris à m'arrêter devant les magasins qui vendaient des pièces d'artifice, fasciné comme toujours par les natures mortes que composaient fusées, chandelles romaines, et gerbes de feu, mais refusant d'admettre cette fascination et me rappelant qu'après tout j'étais « une grande personne ».

En été, pendant les soirées trempées de pluie, les phonos sur la rivière braillaient les airs à la mode : *Pluie*, *l'Homme que j'aime*, *Une chambre avec une belle vue*. Pour moi, au bout de quelques semaines ces airs s'étaient déjà chargés d'une intolérable nostalgie. Le sentiment que j'avais du passé s'était pour ainsi dire télescopé, à tel point qu'un incident remontant à un mois, ou même moins, pouvait me paraître aussi symbolique de mon « Bonheur Perdu » que les scènes de mon enfance.

Chaque fois que j'étais à Londres, j'allais voir la *revue* du Pavillon : « Cet an de grâce... » Cette revue durait depuis le printemps ; et déjà la première représentation à laquelle j'avais assisté était imprégnée de la magie du passé. *Une chambre avec une belle vue*, *Dansez petite Madame*, ces airs que j'entendais sur la rivière par les soirées humides de juin, me faisaient monter les larmes aux yeux. Chaque jour, chaque heure qui s'écoulait, m'éloignait de mon Paradis Perdu et me rapprochait de plus en plus de quelle rencontre rude et intolérable avec la réalité?

Mais à Oxford, cet été-là, il ne me fut pas difficile de reculer l'échéance — ou du moins l'idée que je m'en faisais. Même la perspective de l'examen que je devais passer à la fin du trimestre ne parvenait pas à entraver sérieusement ma préoccupation principale, à savoir l'observation clinique et l'analyse de ma propre dégénérescence spirituelle. J'aurais seulement souhaité que ma « corruption » fût moins « spirituelle » et un peu plus terre à terre. Mais le Vice, bien que largement discuté, semblait être peu pratiqué, et mes efforts dans cette direction (l'alcool mis à part) étaient nettement infructueux. Dans nos réunions, la conversation tournait perpétuellement autour des aberrations les plus « amusantes » ; mais, comme dans les romans de Firbank, elle n'abandonnait jamais le ton du détachement poli. A vrai dire, le code tout entier de nos manières aspirait à l'absence totale de naturel. Firbank, Wilde et les premiers ouvrages de Huxley nous servaient de modèles, même si nous ne les avions pas encore lus...

Depuis des mois je n'avais pas assisté à un cours. Il m'au-

rait été aussi facile de traduire le Rig-Veda que d'expliquer un passage de Justinien. Mais la certitude d'échouer à mon examen ne faisait que m'exalter davantage en me donnant une raison de plus de poser au poète maudit, incompris et persécuté.

Ce fut à cette époque et dans cet état d'esprit que je fis enfin la connaissance de Hew Dallas.

Il semble incompréhensible que je n'aie jamais eu l'occasion de lui adresser la parole jusque-là. Nous fréquentions les mêmes soirées, les mêmes cafés, les mêmes amis. Et pourtant Hew était demeuré pour moi une légende, une sorte de dépotoir à illusions, du moins celles qui concernaient l'esthète oxonien contemporain. Et lorsque je finis tout de même par faire sa connaissance, nos relations furent si courtes et (tant qu'elles durèrent) tellement estompées par un perpétuel brouillard d'alcool, qu'il n'y a vraiment rien d'étonnant à ce que, vingt ans plus tard, je l'aie à peine reconnu. Il demeura pour moi tant que je fus en relations avec lui — et il continua à le demeurer par la suite — une sorte de personnage de légende.

Je le rencontrai dans une soirée ; il avait lu quelques-uns de mes poèmes et m'exprima son admiration en termes flatteurs.

— Vous connaissez Clere Parsons, n'est-ce pas? me demanda-t-il. J'adore ce poème de lui où il est question d'une commode.

Sa longue silhouette décharnée était sanglée dans un costume gris tourterelle à gilet croisé des plus élégants, mais qui donnait l'impression de n'être pas fait pour lui. En dépit de cette recherche, il n'arrivait pas à être tout à fait « chic »; le col de sa chemise de soie était de travers, sa cravate de shantung mauve, froissée et mal nouée ; ses souliers de daim gris avaient besoin d'un coup de brosse. Toute sa personne donnait une impression d'indécision, de lutte perpétuelle entre deux éléments incompatibles ; comme s'il eût essayé de s'adapter à un moule qui n'était pas exactement fait pour lui.

Il m'invita à aller prendre le thé chez lui le lendemain, à Beaumont Street. Il était complètement gris lorsqu'il formula cette invitation, mais je décidai de le prendre au mot et de m'y rendre.

J'y allai. Un valet de chambre d'aspect un peu sinistre vint m'ouvrir et m'informa que « Mr. Dallas était au lit ». Je répondis que j'étais invité à prendre le thé ; à contrecœur, le domestique m'introduisit au salon et me pria d'attendre.

Plein de curiosité, je fis le tour de la pièce : il s'en dégageait le même air d'indécision que de la personnalité sociale de son occupant. Tous les efforts vers une certaine élégance et un certain luxe — coussins multicolores, tentures somptueuses — étaient démentis par un désordre incurable et même quelques traces de malpropreté véritable : des verres sales traînaient sur le manteau de la cheminée, une vieille boîte de cacao avait servi de cendrier... Il y avait partout des quantités de fleurs : delphiniums, iris, pois de senteur mauves ; mais la plupart étaient presque fanées et l'eau croupissait dans les vases. Au-dessus de la cheminée était suspendue une reproduction de Matisse. Sur le manteau, parmi d'innombrables cartes d'invitation, se dressait un pot de gingembre chinois d'où s'échappait la tige d'une orchidée splendide aux fleurs multiples. A une autre paroi était accroché ce qui me parut être un Braque, peut-être même un original. Dans un coin, un piano. Sur le pupitre, une partition était ouverte, un prélude de Scriabin, je crois. Je remarquai l'indication imprimée au-dessus de la première mesure : « Lent, vague et indécis. » Tant d'à propos était-il purement le fait du hasard?

Sur les rayons, se trouvaient tous les livres qu'on s'attendait à trouver : *Antic Hay*, *South Wind* (1), *The Green Hat* (2), *Ulysses*, *Time and Western Man* (3), *The decline of the West* Il y avait un roman qui venait de paraître en Suisse : *Pool Reflection*, par Kenneth Macpherson. Il y avait Proust — jusqu'à *la Prisionnière* inclusivement — dans le texte français. Il y avait Lawrence, presque au complet ; quelques volumes de Gide, de Cocteau et d'Apollinaire ; et les éditions originales de *Valmouth* (4), *Vainglory* (4), et *The Flower beneath the Foot*. La table qui occupait le centre de la pièce était jonchée d'une collection stupéfiante de revues de toutes sortes, depuis *Transition* en passant par *Criterion* et *London Mercury*, jusqu'à *Vogue* et au *New-Yorker*. On y voyait même le *Tatler* et *Bystander*.

Au bout d'un moment, mon hôte fit son apparition vêtu d'un pyjama et d'une robe de chambre ébouriffante. Il m'enveloppa d'un regard vague, en clignant les yeux.

— Je m'excuse... je crains de ne pas me souvenir... Vous aurais-je...

— Vous m'avez invité à prendre le thé, dis-je.

(1) *South Wind*, roman de Horman Douglas sur Capri (publié en 1917).
(2) *The Green Hat*, roman de Michel Arlen (vers 1924).
(3) *Time and Western Man*, ouvrage de philosophie de W. Lewis.
(4) *Valmouth*, *Vainglory*, romans de Ronald Firbank.

Au comble de l'embarras, il tortillait son long corps semblable à un saule.

— Mais c'est affreux ! murmura-t-il. Je vais demander qu'on nous fasse du thé tout de suite — à moins que vous ne préfériez prendre un verre?

Je répondis qu'un peu de thé me ferait grand plaisir. Il sonna. Le valet de chambre à l'air sinistre réapparut et Hew lui ordonna d'apporter du thé. Il s'était laissé choir dans un fauteuil et trahissait sa nervosité et son agitation en croisant et décroisant les jambes sans arrêt. Au bout d'un moment il se leva et commença à sortir les livres un à un des rayons.

— Vous avez lu ça, naturellement? Et Cocteau? — Oh ! mon cher, il faut absolument que vous le lisiez — c'est si amusant ! J'ai vu *Parade* l'an dernier à Paris. Musique de Satie. Vous connaissez Satie? Extraordinaire — il écrivait exactement comme Debussy et Ravel, avant même qu'ils fussent nés. Je vous jouerai ses *Gnossiennes*, vous verrez... Et il était maire d'Arcueil en même temps, je trouve ça sublime, pas vous? Comment va Clere? Il y a un nommé Spender à l'Université — on me dit qu'il est *socialiste!* n'est-ce pas fantastique? Oh ! oui, et ça ! — je viens de lire les mystiques, vous savez — j'aime tellement ce titre *The Cloud of Unknowing* (1)... Il faut que je vous fasse entendre mes disques des chœurs de Solesmes interprétant le plain-chant — c'est la seule musique qui vaille la peine d'être écoutée, avec Satie et Poulenc... Vous connaissez *les Biches?* C'est tellement polisson ! C'est Marie Laurencin qui a fait le décor... Vous n'avez pas lu Firbank? Oh ! mon cher, *il faut* le lire — c'est Beardsley en prose, mais en beaucoup mieux... Un peu de thé?

Pendant que nous buvions notre thé (de l'Earl Grey, avec du citron) il me fit entendre les disques des chœurs de Solesmes.

— Je vais probablement devenir catholique un de ces jours, annonça Hew, comme s'il se fût agi simplement d'acheter un nouveau livre ou un nouveau disque.

— Vraiment? Vous n'allez pas faire ça ! protestai-je. Vous ne pourriez pas croire sincèrement à toutes ces balivernes? Mon scepticisme sans nuances avait reçu un choc.

— Pourquoi pas? demanda Hew. C'est aussi plausible que Freud, et c'est beaucoup plus amusant.

A mesure qu'il parlait il se sentait de plus en plus à l'aise.

(1) *The Cloud of Unknowing*, ouvrage mystique d'un écrivain inconnu du XIIIe ou du XIVe siècles.

Il oubliait ses affectations ; ses enthousiasmes sincères bouillonnaient à la surface... J'étais séduit : la légende que j'avais tissée autour de lui était en train de devenir réalité ; et en même temps, je m'apercevais que j'éprouvais de la sympathie pour sa personne — facteur avec lequel je n'avais pas compté.

Au bout d'un moment, il quitta la pièce pendant quelques minutes pour aller s'habiller : il devait sortir un peu plus tard, expliqua-t-il. En son absence, je me livrai à une nouvelle inspection de la bibliothèque ; cette fois, je tombai sur quelque chose qui me parut complètement absurde. C'était l'ouvrage d'Alan Brock sur la Pyrotechnie... Timidement dissimulé dans un coin, il m'avait échappé la première fois. Je me souvins du poème que Hew avait publié dans *Outlook;* Gerbe de feu. Ainsi donc, c'était un amateur de feux d'artifice !

Lorsqu'il revint, quelques instants plus tard, il vit le livre entre mes mains. Le secret était découvert : nous étions tous deux, nous ne tardâmes pas à nous en apercevoir, des amateurs de pyrotechnie... La conversation qui s'ensuivit, faisait un curieux contraste avec ce qui avait précédé. J'étais aux anges. Je ne m'étais jamais autant amusé depuis que j'étais à l'Université...

Mais, bientôt, plusieurs de ses amis arrivèrent. On sortit les bouteilles. Les disques de plain-chant furent mis au rancart et la contralto tonitruant de Sophie Tucker remplit la pièce.

Hew s'enivra avec une étonnante rapidité. Après avoir bu deux verres, il faisait une imitation de Mistinguett ; encore deux, et il nous montrait comment Nijinski dansait le *Faune* avant que la censure fût intervenue... Il bavardait et faisait le pitre sans un instant de répit. On avait l'impression curieuse qu'il jouait contre le temps, comme s'il eût vécu sous la menace de quelque désastre imminent qui risquait de lui être fatal et, en tout cas, interromprait presque à coup sûr son numéro.

Bientôt tout le monde sortit dans la nuit chaude et pluvieuse pour aller au bar du George. Hew insista pour emporter un bouquet de delphiniums — il voulait, disait-il en faire cadeau à Mrs. Ersham.

Après le dîner, il y avait une soirée à Christchurch. Je me rappelle vaguement qu'on eut beaucoup de mal à empêcher Hew de répéter son imitation de Nijinsky — cette fois sans le moindre vêtement. Finalement, il invita tout le monde à déjeuner au George pour le lendemain. On me rapporta plus tard qu'il avait été exact au rendez-vous, prêt à recevoir ses invités ; mais aucun n'était venu.

IV

Le trimestre touchait à sa fin. Les soirées succédaient aux soirées. Je me présentai à l'examen où je passai mon temps à écrire une série de poèmes pleins de défis et d'exclamations, dans le style de Guillaume Apollinaire. Hew donna une réception fameuse où le thé était additionné de cointreau. Dans chaque tasse flottait un brin de lilas. A mesure que les invités arrivaient, on leur distribuait à chacun un citron lorsqu'ils franchissaient la porte. Ceux qui n'étaient pas au courant déambulaient d'un air intrigué, tenant gauchement leur citron et se demandant ce qu'ils étaient censés en faire... La rumeur finit par circuler de bouche à oreille que les citrons n'avaient d'autre destination que d'être palpés : « La *texture*, mon cher — c'est absolument délicieux ! »

Un certain Phipps, de Teddy Hall, qui selon toute vraisemblance n'avait pas été invité, écrivit un compte rendu de cette réception pour l'*Isis*. L'affaire faillit entraîner un autre duel. Toutefois Hew, devenu prudent, se contenta de rendre visite à l'infortuné Mr. Phipps, sous les apparences de Kiril Vanx (qui n'était autre que son *alter ego*) pour exiger des excuses. Affublé d'une fausse barbe, d'une perruque graisseuse et embrouillée qu'il avait empruntée à l'O. U. D. S. (1) et armé d'une cravache des plus persuasives, il réussit apparemment à obtenir la soumission de Mr. Phipps...

Un jour, après le déjeuner, Hew vint me voir à l'improviste pour m'inviter à faire un tour sur la rivière. Nous louâmes une barque et après avoir pagayé quelque temps, de façon à sortir de la ville, nous amarrâmes notre embarcation sous un arbre, en bordure d'un champ de boutons-d'or.

Il faisait gris et le temps était à l'orage. Les boutons-d'or luisaient d'un éclat terni. L'air lourd portait jusqu'à nous le grincement lointain des phonos qui soupiraient les airs de *This Year of Grace* ou de *Hit the deck*, et les miaulements discordants de Mistinguett chantant d'une voix avinée : *Il m'a vue nue*.

— Je vais à Paris pendant les vacances, me dit Hew. Il faut absolument que vous veniez aussi.

C'était précisément, comme par hasard, ce que j'avais décidé de faire. Ce serait ma première visite à Paris qui, à

(1) Oxford University Dramatic Society.

ce moment-là, représentait la somme de tous mes désirs.

— Je vous piloterai, reprit Hew. Nous irons au *Grand Ecart* et *Chez ma Belle-sœur*. Et il paraît qu'il y a une exposition extrêmement amusante rue de la Victoire.

Au bout d'un moment, il s'endormit ; je me sentais moi-même un peu somnolent, car nous nous étions couchés fort tard la veille au soir. Lorsqu'il dormait, il avait l'air étonnamment jeune : son visage était lisse et innocent comme celui d'un tout petit garçon... Était-ce là son secret? me demandai-je. Était-il une sorte de Dorian Gray à l'envers, dont le véritable « portrait » était celui d'un petit garçon épris de lecture et de feux d'artifice, avec une tendance à la vantardise mais une innocence fondamentale? Le Hew Dallas que tout le monde voyait, l'esthète réputé pour son goût de la magie noire et des vices spéciaux, tout cela n'était-il après tout que du chiqué?

Au bout d'une demi-heure, il se réveilla.

— Je regrette que vous quittiez l'Université, vous savez, me dit-il comme s'il poursuivait une conversation que le sommeil avait à peine interrompue.

J'étais à peu près sûr d'être renvoyé après mes examens, et il était probable que je ne reviendrais jamais. Nous en avions discuté la veille.

— Je ne le regretterai guère, répondis-je. Je trouverai une situation.

De quel ordre serait cette situation, je n'en avais pas la moindre idée ; mais le fait d'avoir pris cette résolution était rassurant et me donnait le sentiment illusoire de me trouver enfin aux prises avec ce que j'appelais « la réalité ».

— C'est dommage — j'ai si peu d'amis ici... — continuait Hew.

— J'aurais cru que vous aviez plus d'amis que quiconque, interrompis-je.

— Vraiment? Eh bien ! il se trouve que je n'en ai pratiquement aucun... Oh ! si vous pouviez savoir !... Brusquement, il grinça des dents et fit claquer ses doigts en un geste d'exaspération. — Je suppose que vous me croyez heureux... Vous croyez que ça me plaît de faire la bringue et d'amuser la galerie. Eh bien ! Je vous assure que vous vous trompez... Vous dites que vous allez prendre une situation : mais quelle situation? Y a-t-il un travail qui vaille la peine d'être fait? Et de toute façon, vous n'êtes pas de ceux qui trouvent un bon petit boulot bien tranquille qui leur permet de se fixer et de se marier — ce n'est pas votre genre, de moins je l'espère... — De nouveau, il grinça des dents. Il avait toujours cet air étrangement jeune, un air d'enfant gâté et exaspéré.

— Moi, je vous jure que je ne me laisserai pas enchaîner à un boulot idiot — en tout cas, pas dans un bureau de Londres. J'aimerais mieux entrer dans l'Armée, ou même dans les Ordres.

Je me mis à rire.

— Je ne vous vois pas très bien ni dans l'Armée ni dans l'Église, dis-je.

— Oh ! il faut bien faire quelque chose... Je ne suis pas riche, vous savez. — Il marqua une pause puis ajouta d'un air méditatif : — J'ai le sentiment que je pourrais bien faire quelque chose d'assez étonnant, avant qu'il soit longtemps.

Nous rentrâmes sans nous presser. Le soleil, qui avait réussi à percer, dardait ses rayons obliques sur les prairies noyées d'une brume dorée. La soirée avait une certaine qualité élégiaque. Je me sentais légèrement sentimental, comme si une phase de mon existence venait de prendre fin. Dans deux jours je quitterais l'Université ; et puis... mais je préférais ne pas penser à ce qui viendrait ensuite.

Je quittai Hew devant chez lui. Il me fit un vague signe de la main et s'engouffra sous la porte.

Je ne devais plus le revoir à Oxford.

J'allai à Paris. Je m'efforçai de ne pas être déçu ; ce que je trouvai de mieux comme remède aux désillusions, ce fut le Pernod : on pouvait du moins imaginer que c'était de l'absinthe, et dans la brume romantique qu'il engendrait, on pouvait presque se croire revenu au Paris de Verlaine et de Rimbaud, ou de Swann et d'Odette.

Un soir, au Dôme, une longue silhouette familière vint vers moi, d'une démarche ondulante. C'était Hew.

— Mon cher, comme c'est divin ! s'exclama-t-il. Vous avez dîné? Bon. Alors vous pouvez venir avec moi *Chez ma Belle-sœur*. Il paraît que c'est la fin, mon cher, la fin des fins.

D'après ce qu'on nous dit, *Chez ma Belle-sœur* devait se trouver rue Caulaincourt ou dans les parages. Nous prîmes un taxi, mais le chauffeur ne parvint pas à trouver l'endroit en question. Des renseignements recueillis dans le quartier, il ressortit que le restaurant avait fermé une semaine auparavant.

— Oh ! mon Dieu, se lamenta Hew presque en larmes, j'arrive toujours un peu trop tard pour toutes les bonnes choses de l'existence.

Le chauffeur de taxi nous fit quelques suggestions.

— Vous désirez un cabaret amusant, messieurs? demanda-t-il.

Nous étions l'un et l'autre passablement gris. Nous décidâmes de risquer notre chance. Le taxi roula, nous sembla-t-il, pendant des kilomètres, puis finit par s'arrêter dans une rue sombre et sinistre de la Rive Gauche. Trop ivres pour remarquer les détails, nous payâmes le taxi et entrâmes dans la maison que nous avait indiquée le chauffeur.

L'ensemble avait un air morne et parfaitement normal. Nous fûmes reçus par une personne opulente, l'air très digne.

— Attendez un moment, messieurs, dit-elle.

Nous attendîmes.

— Ça a l'air lugubre ici, dit Hew. Vous ne croyez pas que nous nous sommes trompés d'endroit?

Au bout d'un moment, la femme revint et nous précéda le long d'un couloir. Elle ouvrit une porte.

— Entrez, messieurs, s'exclama-t-elle avec entrain.

Nous entrâmes. La pièce était meublée à la manière d'un salon, avec un confort désespérément bourgeois. Au milieu, un groupe de jeunes femmes fort agréables à regarder nous attendaient ; elles auraient pu, à un détail près, être les filles du pasteur accueillant leurs hôtes pour une soirée familiale au presbytère. Le seul aspect du tableau qui vînt contredire cette impression, c'est que toutes ces jeunes personnes étaient complètement nues.

Hew jeta un coup d'œil dans la pièce, étouffa une exclamation et prit la fuite. Il fallut que je me débrouille avec la patronne outragée.

Cela me coûta cent francs. Lorsque je pus enfin m'échapper et rejoindre Hew dans la rue, il avait complètement disparu.

Plus d'un an se passa avant que je le rencontrasse de nouveau. C'était à Londres ; ce devait être à l'occasion d'une soirée en l'honneur des rameurs ou des joueurs de rugby, car je m'étais joint à quelques-uns de mes camarades d'Oxford et nous étions allés à l'Alhambra.

A ce moment-là, Oxford était déjà pour moi aussi lointain et aussi mythique que mon enfance. Quant à Hew Dallas, il avait retrouvé son caractère original de personnage romanesque et légendaire. Tout à coup, au bar de l'Alhambra, je vis la silhouette familière s'approcher de moi en ondulant.

— Que diable faites-vous ici? s'exclama-t-il.

Il était ivre comme d'habitude et ne parlait pas d'autre chose que de Toulon où il avait récemment passé des vacances. De plus en plus gris, il nous accompagna à la brasserie du Criterion, puis à la Lanterne Bleue, à Ham Yard. Je m'enquis auprès d'un de mes camarades qui l'avait connu à Oxford, de ce qu'il faisait maintenant.

— Oh ! je crois qu'il vit à la campagne avec sa mère, et qu'il essaie d'écrire.

Ainsi donc, après tout, sa destinée n'avait rien eu de remarquable. Presque tous mes anciens amis vivaient à la campagne avec leur mère et essayaient d'écrire... Moi-même, j'en faisais autant (par intervalles).

Je ne le revis pas. Des rumeurs le concernant continuèrent à circuler un an ou deux. Sa légende avait la vie dure. Cependant au bout d'un certain temps, je n'entendis plus parler de lui. Peut-être était-il mort ; ou plus probablement s'était-il « fixé » dans quelque affaire de famille ou à la Bourse. La légère curiosité que je ressentais à son sujet alla en diminuant et finit par s'éteindre tout à fait. Au bout de quelques années, j'avais presque oublié son existence.

V

Imogen était à Rome pour une semaine. Pendant son absence je m'étais installé dans une *pensione* sur les hauteurs qui dominent Fiesole. C'est là que, le lendemain de son retour, je l'invitai à déjeuner.

Après le déjeuner, nous grimpâmes jusqu'au sommet de la colline la plus proche. C'était un monticule escarpé et assez élevé ; un sentier pierreux serpentait à travers la *macchia*, c'est-à-dire les étendues incultes de cette région montagneuse, qu'éclairaient en cette saison le genêt et le ciste. A mi-pente, je commençai à suer et à souffler. Je n'étais pas en très bonne forme : une semaine de nourriture riche et abondante, après des années de l'austérité britannique, avait bouleversé mon estomac. Imogen, cependant, marchait en avant avec l'énergie et la robustesse d'une paysanne.

— Naturellement, les Italiens pensent que je suis folle, me dit-elle. Ils ne leur vient jamais à l'esprit de faire une vraie promenade... Une fois, j'ai fait monter les deux filles de Luisa jusqu'ici. Elles avaient des souliers avec des talons ridiculement hauts et, naturellement, elles avaient mis leurs plus jolies robes. Chaque fois qu'elles voyaient un lézard, elles poussaient un cri ; finalement, elles s'assirent et refusèrent d'aller plus loin. Rien d'étonnant à ce qu'elles soient anémiques.

La pente devenait plus raide : le sentier traversait maintenant un espace découvert et gazonné, où foisonnaient les glaïeuls sauvages.

— Il y a une croix au sommet, me dit Imogen. Si vous

grimpez jusqu'à la croix, vous gagnez cent jours d'indulgence — ce qui vous montre à quel point les Italiens détestent l'exercice. Si vous montez sur le socle et que vous baisiez la croix, vous gagnez deux cents jours... En ce qui me concerne, je me crois pas que je prendrai cette peine, étant donné que je viens juste de me convertir. Je devrais être en état de grâce. Mais cela pourra me servir plus tard, lorsque j'aurai de nouveau quelques péchés sur la conscience.

Nous arrivâmes enfin à la croix : un affreux squelette de fer forgé perché sur un socle de pierre. Devant nous, l'immense paysage classique déroulait à l'infini ses collines bleues ; c'était un paysage vaste et docile à la fois, apprivoisé et soumis par des siècles de domination de l'homme. Éparpillées au milieu des collines, les fermes semblaient moulées dans la texture même du sol : solides et élégantes à la fois, discrètes mais (semblait-il) fièrement conscientes de leur fonction. Partout ailleurs qu'en Toscane, me dis-je, ces maisons se seraient étalées avec trop d'ostentation, ou bien (comme dans certaines régions d'Angleterre) elles se seraient fondues dans le paysage avec une pudeur excessive... Ici, l'équilibre entre l'Homme et la Nature était parfait et harmonieux.

Imogen s'était laissée tomber sur l'herbe étoilée de thym et restait étendue, les yeux clos à cause du soleil, un brin d'herbe entre les dents. Le soleil était chaud, mais un vent frais soufflait du Nord. De Fiesole, sur l'autre versant, nous parvenaient faiblement des tintements de clochettes.

Au bout d'un moment, Imogen se redressa et, rejetant en arrière son épaisse chevelure noire, elle alluma une cigarette.

— C'est un endroit merveilleux, dit-elle en guise de commentaire. Et elle ajouta avec un petit rire : — Je dois dire que cela me paraît un moyen vraiment facile de me faire enlever cent jours de purgatoire... Si j'avais le temps de monter ici tous les jours, il est probable que j'irais tout droit au ciel lorsque je mourrai... A propos, coupa-t-elle brusquement, je croyais que vous alliez dans les Abruzzes?

— Oui, répondis-je après quelque hésitation, je suppose qu'il faudra que j'y aille, tôt ou tard.

Mais j'avais parlé, je m'en rendais parfaitement compte, sans la moindre conviction. Depuis mon arrivée en Italie, la vision presque mythique qui m'avait hanté pendant si longtemps — cette vision à la poursuite de laquelle j'avais traversé la moitié de l'Europe — s'était mise à reculer ; elle avait déjà perdu une partie de sa réalité et menaçait maintenant de se dissoudre purement et simplement dans la légende. Semblable au pied de l'arc-en-ciel, plus je m'en approchais plus elle me semblait lointaine... Cette ferme de

la région de Vasto avec sa porte ouverte sur un paysage ensoleillé ; cette femme filant sur le seuil ; Monteodorisio, avec le château doré de conte de fées qui resplendissait à son sommet, entre les colonnes des cyprès... La vision me hantait toujours ; mais elle était devenue pareille au souvenir d'un bonheur d'enfant, quelque chose d'inaccessible et d'impossible à retrouver.

D'autre part, l'Italie m'avait imposé le charme traditionnel de son *dolce farniente*. J'étais si bien, après tout, à Fiesole ; il y avait tant de choses à faire et à voir à Florence... J'étais allé chez Cook et à la C. I. T. (l'agence italienne de voyages) ; je m'étais renseigné. Les Abruzzes? Le signor Settembrini, chez Cook, et la jeune employée de la C. I. T. m'avaient regardé avec de grands yeux stupéfaits ; ils avaient haussé les épaules avec sourire apitoyé... Pour quelle raison voulais-je aller dans les Abruzzes? J'y avais séjourné pendant la guerre, répondis-je, c'était un beau pays. Beau? Les Abruzzes? *Ma...* s'exclamèrent-ils en plaignant ce *pazzo inglese*. C'était un *brutto pease*, les Abruzzes, primitif, sans œuvres d'art, sans hygiène...

Comme j'insistais cependant, on sortit des cartes et des horaires.

— *E un viaggio molto difficile,* me dit l'employé de la C. I. T.

— Très, très difficile, très beaucoup voyage en train, dit le signor Settembrini.

La vraie difficulté, c'étaient les Apennins.

A l'école, lorsque je dessinais la carte de l'Italie, je me vois encore en train de crayonner cette barrière hautaine et ininterrompue, semblable à une longue arrête de poisson légèrement ombrée s'étendant des Alpes jusqu'à la Calabre. C'était plutôt amusant. D'ailleurs, dans l'ensemble, du moins en ce qui concernait les leçons de géographie, toute l'Italie était amusante. C'était « facile » ; la forme était simple (une jambe bottée donnant un coup de pied à une balle qui était la Sicile) ; peu de rivières à retenir, à l'exception du Pô (qui provoquait généralement un fou rire mal élevé) ; jusqu'au commerce extérieur qui était simple ; et puis, tout le long de la jambe, juste au milieu, il y avait cette longue chenille duveteuse de montagnes...

Mais l'Italie, hélas ! était moins facile dans la réalité qu'elle l'avait été dans ma géographie. Elle était aussi moins facile en temps de paix qu'elle ne l'avait été pendant la Guerre, car dans l'Armée, on pouvait toujours faire de l'auto-stop. Aujourd'hui si je tenais vraiment à visiter ce *brutto paese* (le signor Settembrini en parlait comme un Cockney pour-

rait parler de Wigan ou de Peebles) il me faudrait d'abord aller jusqu'à Bologne, puis prendre le train qui longeait la côte jusqu'à Ortona ou Vasto... Ce train n'avait rien de confortable; il n'était pas rapide non plus; il me faudrait au moins vingt-quatre heures, peut-être plus; si j'arrivais à la gare deux heures avant le départ du train, j'aurais peut-être une place où m'asseoir, mais rien n'était moins sûr. En arrivant à Vasto, il était possible que je trouvasse un autobus local desservant les villages de l'intérieur. Il était également possible qu'il n'y eût pas d'autobus du tout. *Chi lo sa?*

Il y avait une autre solution : c'était de descendre jusqu'à Naples — je pouvais même y aller en avion — et de là j'avais des chances de trouver un car faisant la navette entre Naples et la côte, de l'autre côté des montagnes; mais qui pouvait me l'assurer? Certainement pas le signor Settembrini, en tout cas.

Je décidai de remettre mon voyage. Après tout, la Toscane était délicieuse. D'autre part, mon estomac faisait des siennes; dans les Abruzzes, les médecins étaient rares et les hôpitaux encore plus. J'étais assailli par des visions de dysenterie ou de malaria : manquant de quinine et de sulphaguanadine, je risquais d'être très malade, ou même de mourir... Non, pour le moment, je resterais à Fiesole.

Par moments, cependant, la vision revenait, obsédante; je décidais alors de me mettre en route dès le lendemain. Je comprenais que les difficultés du voyage, la crainte de la maladie n'étaient que des alibis, les dérobades habituelles d'une nature congénitalement paresseuse et casanière... Je partirais le lendemain. Mais, le lendemain, il pleuvait, ou bien je me souvenais que j'avais un rendez-vous... Jusqu'à quel point ma vision était-elle, réelle après tout? Ce que je me rappelais, n'étaient-ce pas plutôt les poèmes et les histoires nostalgiques que j'avais écrites à propos de ce lieu et de cet instant, plutôt que le lieu et l'instant eux-mêmes? De même, lorsque j'étais à l'école ou à Oxford, j'avais écrit des poèmes et des « romans » sur mon enfance et la réalité première s'était trouvée déformée au point que la mémoire et l'invention étaient demeurées inextricablement mêlées.

— Peut-être serait-il plus sage, me dit Imogen, de garder vos illusions. Le voyage est certainement effroyable, et si vous ne vous sentez pas très bien...

Les paroles d'Imogen étaient consolantes; elles calmaient ma conscience et conféraient à mes alibis une plausibilité renouvelée...

— A propos, fit-elle brusquement, j'ai oublié de vous dire... Vous vous rappelez que nous avions parlé de Hew Dallas avant mon départ? Eh bien! pendant que j'étais à Rome, j'ai rencontré Nigel Mainprice — il était à Balliol à peu près à la même époque que vous, vous devez vous en souvenir... Il travaille pour le British Council ici... Eh bien! je lui ai demandé s'il savait ce qu'était devenu Hew Dallas. Il m'a répondu qu'aux dernières nouvelles, il était entré dans les Ordres... C'était avant la guerre, naturellement.

— Les Ordres! m'exclamai-je. Nigel doit se tromper. Enfin, c'est absolument incroyable!... De toutes façons, il doit en être sorti : lorsque je l'ai vu dans le train, il était en civil.

— Oh! vous savez, les prêtres anglais s'habillent plus ou moins à leur guise, dit Imogen. Il est probablement en vacances, et il trouve ça plus commode... Les Anglicans sont tellement drôles, vous ne trouvez pas? Ils imaginent Dieu comme une sorte de Grand Chancelier, en plus majestueux, et qui appartiendrait à leur club...

— Tout de même, répétai-je, je n'arrive pas à y croire.

Imogen devait repartir dans deux jours, pour Venise cette fois. Son amie Luisa avait dans cette ville une cousine, une contessa, qui cherchait quelqu'un pour prendre soin de ses filles pendant qu'elle irait voir sa mère à Turin. La personne qui s'en chargerait devrait en même temps leur donner des leçons de français et d'anglais.

— Elle est très riche, me dit Imogen, et ce sera bien payé. Dommage que je sois obligée de partir maintenant, juste au moment où vous êtes à Florence!... Mais je ne peux pas m'offrir le luxe de laisser passer des occasions comme celle-ci; c'est la seule chose qui me permette de vivre dans mon paradis des inconscients... Ici, je suis un peu « la Tante à tout le monde », vous comprenez... Il faudra que vous m'écriviez pour me dire comment vous avez trouvé les Abruzzes — et puis, si jamais vous rencontrez Hew Dallas, je vous en prie, demandez-lui s'il est vraiment clergyman... D'après le souvenir que je garde de lui, j'inclinerais plutôt à croire qu'il a jeté le froc aux orties.

VI

Le Paradis de l'inconscience? Oui, me disais-je, assis à la terrasse d'un café de Fiesole, ce devait être cela. Mais moi, simple touriste anglais, de passage ici pour une ou deux

semaines, qui étais-je pour l'affirmer ou pour prétendre le contraire? Néanmoins, j'étais ici pour me documenter sur ce pays : mon éditeur voulait un aperçu de « sa vie économique »... Pareille tâche avait de quoi faire reculer un journaliste professionnel; et je n'étais même pas journaliste.

C'est avec cette conscience assez vague de ma mission que la veille, chez un marchand de vin, j'avais abordé un vieil ouvrier. Il lisait *Pomeriggio*, le journal du soir florentin. Que pensait-il du gouvernement actuel? lui avais-je demandé.

Il me regarda avec mépris et cracha.

— *Non c'è governo*, dit-il.

Il n'y avait pas de gouvernement; du moins, poursuivit-il, rien qu'un travailleur pût prendre au sérieux. Sans doute, il y avait bien à Rome une *camerra* qui faisait un tas de règlements stupides; mais on les ignorait. Le jour où les prix seraient de nouveau à la portée de la bourse des pauvres gens, alors, on pourrait peut-être s'intéresser à la politique. En attendant, ce qui importait, c'était que le frère de la femme de Giuseppe, qui était à la campagne, voulût bien approvisionner la famille en *pasta* en échange d'un envoi hebdomadaire de cigarettes *Nationale*...

Où prenait-il les cigarettes? Ah! ça c'était une autre histoire. Le beau-fils de la tante d'Élena travaillait dans un bar-tabac; la petite avec qui il était fiancé adorait les bonbons — ah! mais à la folie! Ce n'était pas bon pour la santé d'aimer les bonbons à ce point-là. Mais que voulez-vous? Elle avait grandi pendant la guerre, à une époque où on n'avait pas de sucre; elle manquait de forces, elle était anémique. Enfin bref : on avait fait un petit *imbroglio* avec l'oncle Maurilio à la *pasticceria* — pas si facile que ça, mais on savait sûr l'oncle Maurilio, certaines choses sur lesquelles il préférait qu'on gardât le silence. C'est ainsi qu'on se procurait les bonbons; en échange, le beau-fils de la tante Pozzi fournissait les cigarettes, et le frère de la femme de Giuseppe fournissait les *pasta*... *Ecco*.

Assis à la terrasse du café, je regardais de l'autre côté de la *piazza* la foule qui attendait le trolleybus pour Florence. C'était un dimanche soir : les promeneurs florentins rentraient chez eux.

J'étais venu à Fiesole au début de 1945 avec mon ami Kurt Schlegel. Nous avions eu une semaine de permission à Florence et nous avions fait de l'auto-stop jusqu'à Fiesole pour venir admirer la vue. Il faisait un froid très vif; la neige couvrait les hauteurs et la *tramontana* vous glaçait les os à tous les coins de rue. Les cafés et les restaurants étaient fermés, ainsi que la plupart des magasins; le village semblait

désolé, ruiné, définitivement et sans espoir. Aujourd'hui, après deux ans, les boutiques étaient remplies de marchandise, les cafés travaillaient à pleins bras. Le dimanche, les trolleybus déversaient des chargements de promeneurs, tous bien habillés, tous joyeux et satisfaits en apparence. Ces apparences étaient trompeuses, bien sûr ; je pensais au beau-fils de la tante Pozzi et au frère de la femme de Giuseppe. Je pensais aussi au *New Statesman*... Était-il possible cependant qu'il existât ici une force dont Marx et les autres économistes n'avaient pas tenu compte dans leurs calculs? Était-il possible que les individus composant cette nation vaincue et ruinée pussent, avec le temps, rétablir leur façon de vivre traditionnelle, en dépit d'un gouvernement corrompu et au mépris des lois économiques?

Je regardais les nappes à carreaux de couleur gaie qui flottaient sous les arbres ; les formes élégantes des bouteilles de chianti dans la *fiaschetteria*, le chaudron rempli de fines herbes — fraîches, vertes, appétissantes — posé sur le rebord d'une fenêtre. Je regardais les gestes de deux hommes engagés dans une discussion, une femme accoudée avec une grâce inconsciente à l'une des tables, un jeune garçon à la peau brune, aux membres souples et au visage de médaille grecque, qui ramassait des mégots dans le ruisseau. Les visages, les formes, les gestes, me parlaient d'un genre de vie où l'harmonie était naturelle ; une vie qui, sans doute, plongeait ses racines dans la corruption, mais qui continuait à donner des fleurs d'une beauté sans tache et spécifiquement italienne.

Je pensai à l'Angleterre : cette monotonie, cette incivilité, cette absence de toute élégance, naturelle ou imposée. Pour le moment, bien sûr, nous avions un alibi à toute épreuve : que voulez-vous faire, les choses étant ce qu'elles sont? Ne savez-vous pas que nous sommes en guerre (ou en paix)? Mais l'Angleterre d'avant la guerre n'était pas beaucoup plus élégante, ni plus civile ; plus prospère seulement. Nous n'avions fait qu'échanger une vulgarité de nouveaux riches contre une médiocrité douteuse de nouveaux pauvres. Notre obsession de la rectitude morale, la conviction que nous avions de notre mission éthique, étaient-elles vraiment une compensation suffisante à notre manque total de beauté et de *savoir-vivre?*

Le trolleybus (c'était le dernier de la soirée) surgit tout à coup à l'angle de la place et la foule se précipita sur lui comme des guêpes sur un pot de confitures. Des guêpes? Des tigres affamés fourniraient une comparaison plus exacte. Se bousculant, jouant des coudes, se battant, cette phalange serrée

d'hommes et de femmes s'engouffra dans le bus. Il était évident que les neuf dixièmes ne parviendraient pas à s'asseoir ; mais ils poussaient et se battaient tout de même — par suite d'une habitude bien enracinée, par obstination ou peut-être simplement pour le plaisir. Je vis une femme, arrivée en retard, empoigner un jeune homme qui se trouvait au bord du groupe et le pousser avec fermeté (mais sans douceur, loin de là) hors de son chemin. L'affluence m'avait paru assez considérable pour remplir au moins trois trolleybus. Pourtant, lorsque le véhicule s'éloigna, il ne restait guère que deux ou trois vieillards (dont un infirme) et une femme portant un bébé dans les bras. Avec un geste de résignation, ils se mirent lentement et péniblement à descendre la côte. Ils avaient manqué le dernier bus, il leur faudrait donc faire à pied les cinq kilomètres qui les séparaient de Florence.

Je me demandais pour la centième fois pour quelle raison les Italiens, dès qu'ils se trouvent à portée d'un bus ou d'un train, sont invariablement métamorphosés, par quelque enchantement mystérieux, en une bande de bêtes féroces. J'aimais les Italiens dans l'ensemble ; mais un voyage à Florence par le *filobus* suffisait à me faire éprouver pour la nation tout entière une haine implacable. Pourquoi étaient-ils ainsi? Quels souvenirs ataviques de fuites ou de migrations faisaient-ils que pour un Italien, un trajet de quelques sous en autobus devînt un drame, une question de Vie ou de Mort?

Une fois de plus, je pensai à l'Angleterre. Chez nous, les gens auraient automatiquement formé une queue et attendu avec une patience servile que le receveur donnât le signal. Alors ils seraient montés lentement, bien en ordre, dans le bus. Plus que probablement, la mère et le vieillard auraient été placés au premier rang et on les aurait aidés à monter. Plus des deux tiers des gens auraient indubitablement manqué le dernier bus...

Je sentais qu'il devait y avoir quelque part une morale à tirer; mais il était difficile de dire laquelle, ou en faveur de qui elle devait jouer.

Je remontai la côte et entrai chez le marchand de vin où j'avais rencontré la veille mon politicien. Il n'y était pas ce soir-là ; l'unique table près du comptoir était occupée par deux hommes qui paraissaient être des paysans. Je commandai un verre de chianti. L'un des paysans se leva et me désignant son tabouret :

— *S'accomodino, signore,* dit-il.

Je refusai poliment et lui offris un verre de vin. Il eut l'air sincèrement surpris et assez embarrassé. Non, non pro-

testa-t-il. J'insistai. A son tour il insista pour que je prisse son tabouret. Une discussion polie s'ensuivit. Finalement le *padrone* apporta un autre tabouret et je m'assis.

— *E inglese, Lei?* s'enquit mon nouvel ami. Était-il vrai, me demanda-t-il qu'il y eût toujours du brouillard en Angleterre? Et que nous buvions du thé pendant les repas, au lieu de vin? Ce devait être mauvais pour l'estomac; mais tout de même, nous étions riches — c'était quelque chose.

J'expliquai qu'il y avait souvent du brouillard en Angleterre, mais pas toujours; je reconnus que nous buvions certainement beaucoup trop de thé; mais nous avions cessé d'être riches.

J'avais décidé de souper à une heure assez tardive et j'avais faim. Je demandai un morceau de pain, un peu de *salame* et un autre verre de vin. La boutique était sombre et caverneuse, avec des barils rangés contre les murs; dans la demi-obscurité, le vin luisait d'une splendeur pourprée dans les carafes. Je mangeai mon *salame* et bus une gorgée de vin; la saveur salée et poivrée de la saucisse, mêlée à celle du vin, me parût être le goût même de l'Italie. A cause du poivre, le vin frais me picotait agréablement le gosier.

— *E buono?* me demanda mon ami avec un sincère intérêt.

Oui, c'était très bon, répondis-je. Il eut un sourire de satisfaction, content que j'eusse pris du plaisir.

Je restai encore quelques minutes, puis je sortis de la boutique et commençai à gravir la côte. A peine avais-je fait cinq cents mètres, je me souvins que j'avais oublié de payer. Je me hâtai de faire demi-tour.

Le *padrone* ne s'inquiétait pas le moins du monde.

— *Non fa niente,* dit-il. J'avais tout le temps de payer; demain ferait tout aussi bien l'affaire. Mon ami le paysan insista pour que je prenne encore un verre — avec lui cette fois.

Je répondis que j'avais assez bu.

— Non, non, insista-t-il. Un vin comme celui-ci — et c'était du bon vin — ne pouvait faire de mal; il ne donnerait jamais la migraine à personne.

J'acceptai un autre verre.

VII

J'avais passé la journée à Florence. J'étais allé admirer les Masaccio à l'église du Carmine et les Fra Angelico à Saint-Marc. L'après-midi, je m'étais baigné dans l'Arno, sous la digue qui enjambe le fleuve en dessous du *Ponte alla*

Carraia. Pour l'instant, j'étais assis, satisfait et détendu, à la terrasse du *Giubbe Rosse* sur la *Piazza della Republica*, et je sirotais mon vermouth du soir.

J'avais faim, mais je ne cessais de reculer le moment où je me rendrais à ma *trattoria* favorite pour dîner. Je commençai à composer, au petit bonheur, un menu dans ma tête... C'est curieux, me disais-je à quel point en Italie, la simple perspective du prochain repas prend une qualité de plaisir esthétique, consciemment et intensément savouré. L'idée d'aller dîner dans une demi-heure se colorait du même émoi romanesque qu'un rendez-vous avec une jolie fille... Peut-être ce romantisme gastronomique était-il une sorte de compensation à un refoulement sentimental, ou tout simplement un des symptômes de la maturité? Les deux, peut-être ; mais de toute façon, cela ne se serait pas produit en Angleterre. Car en Angleterre notre puritanisme s'étend jusqu'à l'estomac : il y a, dans la bonne nourriture, quelque chose de « pas tout à fait convenable ». « C'est mal élevé de parler de ce qu'on mange, mon chéri. » De tous les tabous dont on nous a imprégnés au cours de notre enfance, aucun n'est plus fortement enraciné que celui-là. Tout comme le catholicisme ou le dimanche à la mode continentale, la bonne nourriture est devenue — à moins qu'elle ne l'ait toujours été — complètement étrangère à notre tempérament national.

Dans le soir tombant, la foule vêtue de couleurs vives, se promenait sans hâte sur les trottoirs ; les enseignes au néon jaillissaient de l'ombre l'une après l'autre, scintillant de toutes leurs lettres fluorescentes : *Radio Marelli*, *Dentifricia Biemme*. Un jeune garçon se pencha sur ma table : « Vouloir changer francs suisses? livre anglaise? » Une femme en haillons, un tout petit enfant sur les bras, demandait l'aumône d'une voix pleurarde : *Signore... fame... la miseria... soldi, per piacere...* Moins obséquieuse, beaucoup plus sûre d'elle, une religieuse marchait dans son sillage, tendant un sac déjà gonflé de billets de dix lires.

Je payai mon vermouth et traversai la place bruyante et brillamment éclairée.

Après le dîner, je déambulai sans but dans les rues, constamment bousculé par la foule qui encombrait les trottoirs étroits. L'Italie, me disais-je, a résolu le problème de la circulation de la manière la plus simple et la plus évidente : en faisant comme s'il n'existait pas. Je me rappelais Canterbury, ou Gloucester : les agents, les feux rouges et verts, les embouteillages perpétuels. Ici, à Florence, dans le labyrinthe des rues étroites, le problème était identique. Mais il n'y

avait pas de feux rouges, très peu d'agents, et pas d'embouteillage. Tout le monde marchait au milieu de la rue ; de toute façon, les trottoirs étaient trop étroits pour être commodes. Les voitures se frayaient patiemment un chemin à travers la foule ; je n'avais jamais vu un accident à Florence. De même, bien que les débits de boissons fussent ouverts toute la journée et une bonne partie de la nuit, je n'avais encore jamais vu un Italien ivre...

Je me trouvai enfin sur la Piazza della Signoria. La lourde tour carrée du Palazzo Vecchio détachait sa silhouette sinistre sur le ciel étoilé. En-dessous, le grand Neptune barbu, « il Biancone » chevauchait son attelage, dans sa nudité agressive, baignée de lune : grandiose image affective du Père. Sur les marches de la Loggia de Lanzi, sous l'*Enlèvement des Sabines* de Giambologna, un soldat britannique était assis, un soldat de deuxième classe en uniforme kaki. Il était rare à cette époque de voir un soldat anglais à Florence où tout ce qui reste des troupes alliées est américain. Celui-ci devait être stationné quelque part dans le nord et se trouver ici en permission.

En passant, je lui lançai un regard dépourvu de curiosité. Puis je m'arrêtai et le dévisageai plus attentivement. Est-ce que je rêvais? Est-ce que je devenais fou? Le soldat leva les yeux, rencontra mon regard et se mit debout avec un sourire plutôt gêné.

C'était Hew Dallas.

— Si vous ne voulez pas me croire, je peux vous donner des preuves, dit Hew. Nous étions installés dans un café voisin et nous avions commandé du café. Il sortit un livret militaire fatigué et me le tendit. Je regardai la première page : 72. 409. 798 Dvr. Dallas, H. D. C'était écrit noir sur blanc : je n'en pouvais plus douter.

— Ça par exemple ! — Je n'en pus dire davantage.

Il s'était engagé pendant la guerre, me raconta-t-il ; après il avait rempilé.

— Mais pourquoi? demandai-je sans ambages.

Il ouvrit de grands yeux, haussa les épaules.

— Ça donne une structure à la vie, répondit-il.

— Mais tout de même... protestai-je. Vous savez, repris-je complètement déconcerté, je me suis rappelé après coup... ça m'est revenu. Nous nous sommes très bien connus autrefois.

— Oh ! oui, acquiesça-t-il vaguement. Je me suis tout rappelé dès que je vous ai vu... Mais, vous comprenez, je ne tiens pas spécialement à revivre cette phase particulière

de mon passé... Tout à coup, il se mit à rire : C'est une situation plutôt proustienne, ne trouvez-vous pas?

Il avait raison, mais peut-être pas tout à fait dans le sens où il l'entendait. De nouveau, comme lorsque je l'avais vu pour la première fois sur le bateau, j'avais l'impression de me trouver devant l'un des personnages d'un roman que j'aurais lu autrefois plutôt que devant une personne vivante et que j'avais connue... Il était, comme toujours, environné d'une atmosphère de légende. Je me demandai s'il était toujours en train de « vivre » la grande œuvre proustienne dont le premier fragment avait paru dans *Libido*, en 1928.

Il m'expliqua qu'il n'avait pas porté l'uniforme pendant son voyage : après tout, il était en permission ; et puis, dans un wagon-lit on aurait peut-être regardé de travers un simple soldat. Enfin cet uniforme ne lui appartenait pas officiellement : il l'avait fauché en Afrique du Nord à la fin de la Guerre.

— Mais, ici, j'ai pensé qu'il conviendrait tout à fait, remarqua-t-il.

Pour le moment, il était en garnison en Angleterre ; obtenir une permission pour l'Italie avait été toute une affaire : c'était tout ce qu'il y avait de plus irrégulier.

— Mais j'ai tiré toutes sortes de ficelles, dit-il.

— Quel genre de travail faites-vous... lui demandai-je.

— Oh ! je suis chauffeur tout simplement... Je transporte des colonels et un tas de choses dans des voitures de l'Armée. Il y en a avec qui je suis très bien... Mon colonel à moi est un type merveilleux — vraiment *molto simpatico*.

— J'ai vu quelqu'un qui a rencontré Nigel Mainprice à Rome, dis-je. Nigel lui a raconté que vous étiez pasteur. Je me suis esclaffé, bien entendu.

— Eh bien !... il retarde un peu, voilà tout.

— Alors vous avez vraiment été dans les Ordres?

— Oui pendant quelque temps... J'en suis sorti en 1938.

— Pourquoi? demandai-je brutalement, tout en ayant conscience que c'était là le manque de tact le plus monumental de toute ma carrière.

— Oh ! on manque un peu de liberté d'action... Je me suis disputé avec l'évêque. Il était tellement Low Church que c'était impossible... C'est alors que j'ai pensé à essayer l'Armée.

— Et vous êtes heureux?

Il haussa les épaules.

— C'est une sorte de vie monastique laïque, je trouve... Tous les avantages, et aucun des inconvénients. Il y a des moments où je m'amuse bien, vraiment.

Comme il arrive à la plupart des gens, l'uniforme le réduisait en quelque sorte à l'essentiel de lui-même. Ce que je voyais, c'était un homme grand et mince, jeune encore, mais à la limite de la maturité ; il n'avait rien d'exceptionnel, et pourtant il n'avait pas vraiment l'air d'un soldat de carrière. Si je ne l'avais pas connu je l'aurais probablement rangé parmi les gratte-papier de l'Armée ou les ambulanciers du Service de Santé. De nouveau, comme lorsque je l'avais aperçu sur le bateau, quelque chose dans la disposition de ses traits me rappela la femme de chambre que nous avions eue lorsque j'étais petit.

Au bout d'un moment, il déclara avoir un rendez-vous et se leva pour prendre congé. Il retournait en Angleterre le lendemain.

— J'ai oublié de vous dire, ajouta-t-il, je suis allé à Sienne et j'y ai vu un feu d'artifice absolument merveilleux. J'aurais voulu que vous y soyez... Eh bien, *ciao* — j'ai été content de vous voir.

Avec un sourire et ce geste vague de la main qu'il avait autrefois, il s'éloigna à travers la place. Je suivis des yeux sa silhouette ondulante le long de la Via Calzaiuoli — le chauffeur Dallas, R. A. S. C. (1) ex-clergyman, ex-esthète, amateur de pyrotechnie, personnage légendaire de l'Oxford d'avant 1930. Futile, charmant, avec ce drôle d'air qu'il avait d'habiter quelque roman à demi oublié plutôt que le monde de la froide réalité — je me demandais comment il avait réussi à survivre dans une époque aussi dure et inamicale. Et en le regardant disparaître parmi les lumières éblouissantes de la rue, j'eus l'impression curieuse que ce n'était pas à un être humain que je venais de dire adieu, mais à une sorte de fantôme, à un personnage de quelque roman proustien jamais écrit, projection d'un mythe individuel créé par lui-même.

JOCELYN BROOKE.

(Traduction de Jeanne N. Mathieu.)

(1) Royal Army Service Corps.

ENQUÊTE
SUR LE THÉATRE ET L'ÉTAT

Un soir de 1936, les comédiens de Louis Jouvet, réunis sur la scène de l'Athénée, répétaient *la Guerre de Troie*. On annonça une visite inattendue : celle de M. Robineau, député chargé par l'État d'enquêter sur les problèmes du Théâtre en France. Après s'être perdu dans les sous-sols, M. Robineau surgit au milieu des comédiens avec sa redingote, son col cassé et sa lavallière. Il ignorait tout du théâtre. Jouvet se prêta aimablement à l'interrogatoire. Cette entrevue, dialoguée par Jean Giraudoux, est restée célèbre sous le nom d'*Impromptu de Paris*.

Avant de disparaître dans les cintres, perché sur une « gloire » en carton que les machinistes hissaient à grand renfort de poulies, M. Robineau échangea avec Louis Jouvet ces ultimes répliques :

JOUVET. — *As-tu entendu parler d'un nommé Molière?*

ROBINEAU. — *Le fils du tapissier mort dans un fauteuil?*

JOUVET. — *Oui, celui auquel, à l'époque de Descartes la France doit la clarté, à l'époque de Colbert la justice, à l'époque de Bossuet la vérité. T'es-tu demandé ce qu'il aurait pu faire, triste paria, contre les trois états, les toutes-puissances, contre la mode et la cabale, si l'État n'avait pas été derrière lui?*

ROBINEAU. — *Amène-moi Molière, et je me charge d'être Louis XIV.*

JOUVET. — *C'est Louis XIV qui a commencé. Commence.*

Il semble bien que M. Robineau ait obéi à Louis Jouvet. Car aujourd'hui, non seulement l'État français est au courant des problèmes du théâtre, mais il a mis au point une « politique » théâtrale qu'il conduit avec ténacité. Il a *commencé*, comme Jouvet le lui conseillait. Et il continue.

Cela ne va pas sans rumeur. Celui qui somnole est tranquille : il sait qu'on le laissera somnoler. Celui qui fait quelque chose sait, au contraire, s'il a lu *le Meunier, son fils et l'âne*, qu'il s'expose aux conseils, aux remontrances, aux critiques, voire aux sarcasmes et aux injures. Ce dernier mot n'est pas trop fort. La presse, depuis quelques mois se déchaîne contre l'État, avec une violence (nécessaire sans doute au talent des journalistes) qui

risque de déplacer le problème, en le réduisant à une question de personnes.

Il a donc semblé utile à *La Table Ronde* de consacrer une étude à ce problème. Elle se déroulera sur deux plans : celui de l'*information* tout d'abord : il faut savoir de quoi l'on parle. Aussi nous exposerons en toute objectivité les détails de l'action que mènent les services officiels pour aider le théâtre (1). Celui de la *discussion* ensuite. Nous avons demandé à un certain nombre d'hommes de théâtre, qui sont les premiers (et peut-être les seuls) intéressés par ce problème, de répondre pour plus de clarté au questionnaire suivant :

1° Est-il du rôle de l'État d'avoir une politique théâtrale?

2° Que pensez-vous de la politique suivie actuellement par les services officiels?

3° L'État doit-il prendre parti sur le plan de l'esthétique théâtrale, et soutenir un théâtre d'avant-garde (pour employer un mot commode), ou doit-il seulement aider les formes traditionnelles du théâtre?

Nous espérons ainsi permettre à tous ceux que cette question intéresse d'y voir un peu plus clair et de se faire, en dehors de tout parti pris et de toute colère, une opinion aussi juste et sincère que possible.

★

I. — *Ce que fait l'État pour aider le théâtre.*

Les œuvres inscrites au programme des classes de lettres dans toutes les écoles de France, sont en majorité des pièces de théâtre. Ce patrimoine littéraire est essentiellement représenté par les petites brochures annotées sur lesquelles nous avons tous bâillé. Pour lui donner la vie qu'il réclame, le sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts, *qui est rattaché au ministère de l'Éducation nationale*, consacre 90 % de son budget à faire vivre des troupes de répertoire chargées d'assurer, tant à Paris qu'en province, les représentations des chefs-d'œuvre classiques. C'est là un devoir, un service public, qui revient de droit à l'État comme l'entretien des monuments historiques ou l'aménagement du musée du Louvre. Il estime qu'il n'a pas le droit de l'abandonner aux troupes d'amateurs ou aux initiatives privées.

Pour assurer ce service, l'État subventionne trois sortes de troupes :

a) *La Comédie-Française.*

La Société des Comédiens français est une société régie par un contrat privé, dont les membres assurent eux-mêmes le gouver-

(1) Précisons tout de suite qu'il ne sera pas question ici du théâtre lyrique, qui pose lui aussi d'importants problèmes, mais demanderait une enquête spéciale. Nous n'avons pas voulu, pour la clarté de l'exposé, confondre ces deux domaines.

nement suivant des principes essentiellement démocratiques, et qui reçoit de l'État une aide financière, à charge pour elle de représenter en alternance les pièces inscrites à son répertoire. Cette Société a à sa tête, non pas un directeur, mais un administrateur nommé par l'État. Cela signifie que cet administrateur ne peut choisir lui-même ni ses comédiens ni son répertoire, comme n'importe quel directeur de théâtre, mais que toutes ses décisions doivent être ratifiées par les membres de la Société. Cette situation existe depuis 1680. L'État ne peut rompre ce contrat sans le consentement unanime des sociétaires en exercice et retraités.

Jusqu'en 1950 un second théâtre de répertoire, subventionné par l'État, l'Odéon, fonctionnait parallèlement, mais suivant un statut différent. Il était plus nettement orienté vers la création d'œuvres nouvelles. Ces deux salles ont fusionné en 1950 pour des raisons en grande partie commerciales. La salle Luxembourg (ancien Odéon) devait permettre une exploitation régulière des pièces modernes créées à la salle Richelieu et dont la carrière était entravée par les exigences de l'alternance.

Jusqu'en 1950 la Comédie-Française comptait 58 comédiens et l'Odéon 52. Aujourd'hui la Comédie-Française compte 75 comédiens répartis en 27 sociétaires, 41 pensionnaires et 7 utilités.

La subvention de l'État représente la différence entre les dépenses nécessaires à la présentation des spectacles (nombreux par nécessité, puisque la Comédie-Française est tenue d'exploiter régulièrement l'ensemble de son répertoire) et les recettes. Ces recettes ne peuvent être calculées comme celles d'un théâtre normal puisque les frais d'un spectacle ne sont amortis que sur un nombre restreint de représentations et que tous les spectacles n'ont pas le même succès de public. L'administrateur est donc tenu de rechercher la « salle pleine » par tous les moyens et de pratiquer une politique d'équilibre qui l'oblige, par exemple, à monter *le Dindon* pour amortir *les Femmes savantes* (1).

Les frais qu'entraîne la représentation d'une œuvre ont sensiblement augmenté depuis quelques années. Pourquoi? Mme Dussane l'explique fort clairement dans ses *Notes de théâtre : Il fut un temps où cinq ou six pièces du répertoire se jouaient dans le même décor, si neutre que personne ne le regardait plus... Or, depuis quarante ans, le goût du public a changé. L'art des mises en scène d'une part, la pénétration universelle du cinéma d'autre part, et aussi les étonnants progrès de l'agencement des éclairages, ont donné une extrême importance aux agréments visuels du spectacle. Costumes, lumières, machinerie, ont pris un développement de plus en plus considérable, exigeant un effectif industriel de plus en plus important... Et rien dans la constitution de la Comédie-Française ne la rend apte à assumer cette responsabilité industrielle.* Et de citer par exemple l'importance prise par le problème du transport des décors, qui commande parfois le régime d'alternance. Le budget

(1) Cela représente l'aspect financier du problème. On pourrait l'étudier sur un plan esthétique, mais ce n'est pas l'objet de cette enquête.

de la Comédie-Française s'en trouve bouleversé. Les acteurs n'y trouvent pas toujours leur avantage. Un sociétaire qui touchait, en 1900, 110 000 francs par an, ne touche aujourd'hui que 2 millions, ce qui oblige à organiser un roulement de congé permettant aux comédiens d'augmenter leur budget personnel (cinéma, représentations exceptionnelles, etc...), et à fermer le théâtre deux mois par an.

Quelques chiffres :

En 1939, sur un budget de 3 958 522 327 francs versés à l'Éducation nationale, la Comédie-Française recevait 6 977 000 francs et l'Odéon 4 millions, ce qui représentait 2,7 ‰ du budget total.

En 1952, sur un budget de 203 280 575 000 francs pour l'Éducation nationale, la Comédie-Française et l'Odéon réunis reçoivent 291 millions, soit 1,4 ‰ du budget total.

Par rapport à 1939, la Comédie-Française a donc une subvention diminuée de moitié. La loi du 28 avril 1952, décidant un abattement de crédits de 3 milliards 750 millions pour l'ensemble du budget de l'Éducation nationale, réduit encore ce pourcentage. Actuellement les dépenses de la Comédie-Française sont 11 fois plus importantes qu'en 1939, et ses recettes 8 fois seulement.

Une dernière précision : la Commission du Coût et Rendement, organisme officiel chargé de contrôler les dépenses des divers ministères et de décider des économies possibles, a approuvé, dans son rapport de 1951, le système des deux salles, après un an d'exploitation.

b) *Le Théâtre national populaire.*

Fondé il y a trente ans, le Théâtre national populaire, qui fut confié pour ses débuts à Firmin Gémier, a connu des fortunes diverses avant de se fixer au Trocadéro, devenu depuis l'exposition de 1937, palais de Chaillot. Il avait pour mission de donner, à tarif réduit, 100 représentations par an de pièces du répertoire, et bénéficiait d'une subvention qui s'élevait en 1939 à 3 270 000 francs, soit environ la moitié de celle du Français. Cette subvention devint en 1951 de 27 500 000 francs. Il faut y ajouter une seconde source de revenus : le Théâtre national populaire pouvait louer sa salle à des organisateurs de concerts, de ballets, etc... Le bénéfice de cette concession fut en 1951 de 20 millions.

La fusion de l'Odéon et de la Comédie-Française en 1950 donna au Théâtre national populaire un regain d'intérêt. Il lui revenait d'office le rôle de seconde troupe qu'avait joué jusque-là l'Odéon. D'où, après étude de la Commission du Coût et Rendement, décision de modifier le cahier des charges de ce Théâtre. Il lui est aujourd'hui demandé de donner 195 représentations par an (au lieu de 100), d'avoir une troupe permanente (alors que la distribution était faite autrefois pour chaque spectacle), d'engager chaque année un lauréat du Conservatoire et d'aller chercher le public là où il se trouve (alors qu'il devait autrefois venir à Chaillot). Le prix des places enfin ne doit pas excéder 400 francs. Le T. N. P. a à sa tête un directeur nommé pour trois ans, qui

choisit librement ses acteurs et son répertoire. Il doit soumettre ce répertoire au ministère chaque année avant l'ouverture de la session.

La réforme du T. N. P. date de septembre 1951. La subvention n'a pas été augmentée à ce moment-là. Par contre l'occupation du palais de Chaillot par l'O. N. U. privait son directeur du bénéfice de la concession. En 1952, cette subvention a été portée à 53 millions. Le T. N. P. a donné depuis septembre 1951, 186 représentations de 5 spectacles, auxquelles il faut ajouter 12 concerts, 16 débats publics et 4 séances de classiques du cinéma. Il a réuni 180 000 spectateurs. Ses spectacles ont été donnés à Paris, en banlieue (Suresnes, Clichy, Gennevilliers, Montreuil), en province (Alsace, Lyon, Caen) et à l'étranger (Belgique, Allemagne).

Il faut signaler que le Conseil général de la Seine avait confié l'an dernier à neuf jeunes troupes le soin d'exploiter les salles de la banlieue parisienne. Cette expérience qui a coûté 3 millions s'est soldée par un échec.

c) *Centres dramatiques de province.*

Le budget de la République française est couvert, dans la proportion des 6/7e par les contribuables de province. L'État a donc pensé qu'il n'était pas juste de faire porter tout son effort d'aide au théâtre sur Paris. Un phénomène de centralisation, dont il serait trop long d'expliquer les causes, avait abouti, au cours des quarante dernières années, à la disparition complète des troupes régulières de province. En 1914, il en existait 62. En 1939 la dernière, celle de Strasbourg, mourait. Ces faits sont donc récents. Plusieurs acteurs actuellement connus ont fait leurs premières armes dans ces troupes provinciales. Leur disparition a marqué l'engourdissement de la vie culturelle en province, qui n'attendait qu'une occasion pour se réveiller.

C'est en 1947 que s'est amorcé le mouvement de décentralisation théâtrale. L'Alsace était redevenue française après cinq années d'occupation allemande. L'occupant n'avait rien négligé pour son prestige. Le théâtre y avait eu son rôle. Le Centre dramatique de l'Est fut donc créé en 1947. Il a depuis donné 876 représentations dans 68 villes de sa région, en jouant 26 pièces classiques et 20 pièces modernes, dont 10 créations (1).

Les années suivantes virent naître quatre autres centres dramatiques. Jean Dasté avait, depuis 1945, une troupe qui s'était fixée à Grenoble puis à Saint-Étienne. Elle devint Centre dramatique en 1948. Elle a 25 pièces à son répertoire. La même année, le Grenier de Toulouse, troupe d'amateurs fondée par des étudiants sous la direction de Maurice Sarrazin, devenait Centre à son tour. Il compte 35 pièces à son répertoire et a donné 910 représentations dans 157 villes. En 1949, le Centre dramatique de l'Ouest était

(1) Parmi lesquelles *l'Homme de Dieu*, de Gabriel Marcel, dont le succès incita les directeurs de théâtres parisiens à monter des œuvres trop longtemps négligées.

créé à Rennes sous la direction de Hubert Gignoux. Il joue aujourd'hui dans 58 villes, et a donné 475 représentations de 16 pièces. En 1951, Gaston Baty se voyait confier le Centre dramatique d'Aix-en-Provence. Et, en septembre 1952 s'ouvrira à Lille le sixième de ces Centres. Il est confié à Michel Saint-Denis, neveu de Jacques Copeau, assisté de Daniel Leveugle. Tous deux sont originaires de la région. Chaque fois que cela est possible, en effet, le mouvement de décentralisation cherche à naître de la province même.

Ces centres dramatiques sont (sauf celui de l'Est qui possède un statut à part) des sociétés privées d'acteurs professionnels, chargées de contribuer à l'éducation nationale dans les départements. Leur mission principale est de représenter les œuvres du répertoire. Ils participent d'autre part à l'enrichissement du patrimoine national dramatique en créant des pièces susceptibles de toucher le public de leur région. Ils sont fixés dans la ville universitaire de cette région.

Leur budget se compose de trois éléments : les recettes de leurs spectacles, une contribution des collectivités locales, et une subvention de l'État. Cette subvention, comme celle du Théâtre Français, est destinée à couvrir l'écart entre les recettes et les dépenses. Là encore, il n'est pas question d'exploitation commerciale. Un spectacle, même s'il a du succès, ne peut être joué qu'un petit nombre de fois. Les Centres sont en effet tenus de monter cinq spectacles par an. Le déficit est comblé pour 1/3 par les collectivités locales, et pour 2/3 par l'État. Cet apport de l'État représente une moyenne de 10 millions pour chaque centre. Il faut dire que l'exploitation de ces spectacles s'affirme chaque année plus rentable et que la moyenne des recettes augmente régulièrement. Ainsi le Grenier de Toulouse faisait une moyenne de 71 200 francs, avec *la Mégère apprivoisée* en 1951, et fait cette année, avec *le Dépit amoureux*, une moyenne de 120 000 francs. De même, le C. D. O. faisait en 1951 une recette moyenne de 36 200 francs avec *l'École des Femmes*, et en 1952, avec *le Malade imaginaire*, 64 200 francs. On pourrait citer des chiffres analogues pour les autres Centres.

La Commission du Coût et Rendement, dans son rapport de 1951, a constaté que « les méthodes employées pour la décentralisation ont permis d'obtenir des résultats appréciables pour un prix modeste ».

★

Tel est l'effort fait par le ministère de l'Éducation nationale pour faire vivre le répertoire théâtral de la France. Cet effort représente 90 % de son budget.

Mais le théâtre n'est pas un art mort. Et le patrimoine français s'enrichit chaque jour d'œuvres nouvelles. Les troupes dont je viens de parler ont pour seconde mission de contribuer à cet enrichissement en montant, à côté des pièces de répertoire, des

œuvres d'auteurs contemporains. Il ne m'appartient pas, encore une fois, de porter un jugement esthétique sur ces œuvres. L'avenir seul pourra sanctionner le choix fait par les Comédiens-français, le directeur du T. N. P. et les directeurs des Centres de province.

Ce théâtre vivant trouve son plein épanouissement à Paris. Les services des Beaux-Arts employent les derniers 10 % de leur budget à aider des auteurs, des animateurs et des tournées. Et ceci de la façon suivante :

a) *Aide à la première pièce.*

Une commission est chargée de lire les manuscrits des jeunes auteurs qui lui sont soumis, et d'attribuer à ceux qui lui semblent intéressants, une subvention permettant à un directeur de théâtre de risquer sa chance en montant la pièce.

Parmi les auteurs qui ont bénéficié de cette aide à la première pièce, on relève les noms de Guillaume Hannoteau, Julien Gracq, Gilbert Cesbron, Jean Mogin, Roger Vailland, André Lem, Georges Schéadé, Arthur Adamov, Odette Joyeux, etc... Pour la saison 1951-1952, cinq pièces : *Nausicaa du Mackensie* (400 000 fr.), *Carré de sept* (750 000 fr.), *Capitaine Bada* (500 000 fr.), *la Liberté est un Dimanche* (1 200 000 fr.), *Beau sang* (300 000 fr.).

b) *Subventions aux théâtres parisiens.*

Tout directeur de théâtre de Paris qui monte un spectacle présentant un intérêt culturel et artistique peut demander une subvention au secrétariat des Beaux-Arts pour soutenir son effort. Une commission qui se réunit tous les deux mois décide de l'attribution de ces subventions. Elle se compose de Gérard Bauer, Robert Kemp, Georges Neveux, Charles Vildrac, Olivier Quéant, Thierry Maulnier, M. Baumgartner, gouverneur de la Banque de France, et des responsables des Beaux-Arts.

En 1951, le chiffre total de ces subventions s'est élevé à 20 millions. Il serait trop long d'en donner le détail. On y trouve toutes sortes de spectacles, depuis *le Complexe de Philémon,* jusqu'au *Dialogue des Carmélites,* en passant par *la Répétition, le Feu sur la Terre, le Profanateur, le Diable et le Bon Dieu, les Princes du sang, On ne voit pas les cœurs,* etc...

Lorsque l'un des spectacles subventionnés fait des bénéfices au cours de son exploitation, le remboursement de la subvention est demandé après examen des comptes par l'inspection des Finances.

c) *Concours des jeunes compagnies.*

Ce concours qui mettait en concurrence chaque été les jeunes compagnies théâtrales de Paris et de province, a été supprimé cette année. Il est remplacé par une commission qui a la charge de répartir entre ces jeunes compagnies la somme de 3 millions que coûtait chaque année le concours.

d) *Tournées théâtrales.*

Il faut enfin signaler qu'un certain nombre d'entreprises de tournées théâtrales en province (1) peuvent bénéficier d'une subvention si les spectacles qu'elles présentent ont une qualité artistique et culturelle certaine. C'est ainsi que les tournées Hébertot, Noël Vincent, Marie Bell, Jean Deninx, Karsenty, entre autres, ont reçu des subventions qui s'étagent entre 10 000 et 500 000 francs. En 1951 le chiffre total de ces subventions a atteint 6 millions.

★

II. — *Que pensent les hommes de théâtre de cette action de l'État?*

Il semble que les auteurs dramatiques (ceux du moins qui sont « arrivés ») se préoccupent assez peu du problème.

Jean Anouilh répond : *Je n'ai aucune idée sur la question. La seule politique théâtrale est à mon avis celle du hasard et du talent* (2).

Jean Cocteau : *La beauté, au théâtre comme ailleurs, est un accident sur la ligne. Il est impossible, en ce qui me concerne, d'envisager des horaires et des dogmes. La première politique serait une presse moins sourde et moins aveugle, moins haineuse en face de l'accidentel.*

Et Henry DE Montherlant :

Tant sous la IIIe République (*dans* Service inutile) *que sous le régime de Vichy* (*dans* le Solstice de Juin), *je me suis dit partisan du droit de regard de l'État dans les « arts et lettres » (il s'agissait dans ces textes de la censure).*

Les erreurs de l'État dans ce domaine ne sont pas d'un autre ordre que celles que commettent continuellement, par exemple, les académies, les jurys de toutes sortes. Elles ressortissent à l'imperfection humaine. Elles n'infirment pas, selon moi, le principe que l'État a le droit d'intervenir dans tout le « culturel » de la nation.

Quant au cas d'espèce évoqué dans votre question, j'en ignore du tout les données, et n'ai pas sur lui d'opinion.

André Roussin, en revanche qui semble le plus éloigné de ces questions a une opinion plus précise :

1° *La vie théâtrale d'un pays fait partie, comme ses paysages ou ses musées, d'un patrimoine artistique dont l'État a le devoir de s'occuper. Dans un pays comme la France qui, qu'on le veuille ou non, est le pays du théâtre au monde, il me paraît incontestable que l'État doit avoir une politique théâtrale.*

2° *Je ne connais pas dans ses détails, la politique actuelle mais*

(1) Toutes les tournées à l'étranger dépendent du ministère des Affaires étrangères.

(2) Il a cependant pris la défense des Centres dramatiques dans un article paru l'an dernier, sous le titre ironique de *Caveant consules* dans l'hebdomadaire « Opéra ».

en ce qui concerne par exemple la décentralisation suivie par la Direction des Arts et Lettres et les centres régionaux, je l'approuve hautement. Pour ce qui est des subventions données à telle ou telle pièce, je suis personnellement partisan d'un projet qui, pour certaines raisons que j'ignore, n'a pas été adopté, et qui consistait à détaxer toute pièce au départ, durant 30 *représentations. Cette formule me paraît préférable à celle des subventions qui peut toujours donner plus ou moins l'idée d'un favoritisme quelconque, alors que la mesure de détaxation pendant* 30 *représentations me paraît une façon de donner sa chance à tout spectacle, le replaçant sous le coup des taxes à partir du moment où il a fait la preuve qu'il peut vivre normalement.*

3° *Je ne pense pas qu'il y ait, sur le plan esthétique, un parti à prendre de la part de l'État, ni à favoriser telle ou telle autre forme de théâtre. L'État doit tout naturellement veiller au maintien du répertoire unique au monde que constitue le théâtre français, et favoriser toute tentative, ainsi qu'il le fait d'ailleurs actuellement, en soutenant des formations théâtrales loin des formes traditionnelles.*

Les professionnels en revanche (acteurs, metteurs en scène, directeurs de théâtre) portent à ces problèmes un intérêt certain. Avant de leur donner la parole, il convient de donner la parole aux « accusés » et de leur permettre d'exposer leur point de vue.

Jean Vilar :

Votre questionnaire me laisse rêveur.

Nous sommes quelques-uns, ici, à Chaillot, qui nous posons des questions, certes. Ce ne sont pas les vôtres. Elles concernent le style écrit, le jeu scénique, l'appareillage du plateau, le rapport scène-salle, l'architecture générale et harmonieuse du lieu théâtral... Je vous fais grâce de bien d'autres termes, qui sont du vocabulaire du régisseur.

Enfin, je n'ai pas le complexe de l'accusé. Ma santé mentale est excellente. Bref, je n'ai de comptes de tous ordres à rendre qu'à celui qui m'a nommé à ce poste de Directeur du T. N. P., poste que, vous le savez bien, je n'avais jamais brigué. Et d'ailleurs, quelle place ai-je jamais demandée? Ou quels honneurs?

Je tiens, en effet, à ma liberté. Et, si possible est, à la considération des gens.

Jean Dasté, directeur de la Comédie de Saint-Étienne.

1e *Le théâtre a un rôle culturel et social. Je sais bien qu'on n'aime pas employer ces mots en matière d'art. Mais, en ce qui nous concerne, étant donné les demandes et les appels qui nous sont faits par le corps enseignant, par les groupements culturels, les maisons de jeunes, les syndicats et les communautés ouvrières, nous ne pouvons pas ne pas constater le rôle social et culturel du théâtre.*

Or, pour maintenir avec toute l'exigence nécessaire la qualité artistique des spectacles, dans une organisation de tournées qui ne peut être envisagée sous l'angle commercial, une aide matérielle est indispensable qui ne peut être fournie que par l'État.

2° *Je puis dire simplement qu'actuellement nous faisons, dans la région de Saint-Étienne, quatre circuits par an, dans une quarantaine de villes dont une grande partie comprend des localités dans lesquelles les tournées théâtrales ne passaient pas. Nous jouons maintenant devant des salles combles, et augmentons le nombre des représentations dans les mêmes endroits. Dans pas mal de pays, des services de cars sont établis pour amener des spectateurs de* 20 *ou* 30 *kilomètres à la ronde. Dans certaines villes (comme au Puy) deux cents instituteurs viennent des environs assister au spectacle. A Valence et à Firminy, nous donnons des représentations uniquement pour les ouvriers.*

Nous avons donc intéressé un public nombreux, en grande partie composé de jeunes, en jouant Molière, Marivaux, Corneille, Musset, Shakespeare, et des œuvres modernes de Obey, Anouilh, Lorca, Synge. Ce public attend de nous la plus grande audace de présentation et de conception.

Nous projetons de jouer davantage d'œuvres modernes, et notre désir est de rencontrer des auteurs qui s'intéressent à notre effort.

Or je puis dire que nous n'aurions jamais pu accomplir ce travail, dont l'utilité me semble indiscutable, sans la compréhension et l'aide de l'État.

Je crois que Jean Vilar, avec le Théâtre national populaire, a fait un travail dont il est difficile de discuter l'efficacité. Quant aux autres services officiels, je ne puis que réaffirmer qu'un théâtre travaillant au service d'une cité ou d'une région — avec les exigences artistiques qui conviennent ne peut songer à vivre de sa propre exploitation. La réussite de Jean-Louis Barrault et de sa Compagnie, qui ont pu tenir grâce à l'immense prestige dont ils jouissaient, est une exception.

3° *Je ne crois pas que l'État ait à prendre parti sur le plan de l'esthétique. Je ne crois pas non plus qu'il doive aider seulement les formes traditionnelles du théâtre. Mais je pense qu'avec tout le discernement et la compétence nécessaires, il est bon de soutenir les jeunes expériences quand elles décèlent du talent et du courage chez leurs animateurs.*

Nous sommes dans une époque où, le mécénat n'existant plus, je ne crois pas que de jeunes expériences puissent tenir et se développer sans l'encouragement des pouvoirs publics.

★

Après avoir exposé l'action des services des Beaux-Arts pour aider le théâtre, et donné la parole aux auteurs dramatiques et aux animateurs chargés d'une mission officielle, il reste à faire connaître l'opinion des Indépendants : Pierre Fresnay, André Reybaz, Maurice Jacquemont, Raymond Rouleau, Jacques Hébertot, etc...

Nous donnerons leur réponse dans le prochain numéro.

JACQUES TOURNIER.

(A suivre.)

LA RUBRIQUE DU MOIS

LES ESSAIS

LETTRES A QUELQUES-UNS
de PAUL VALÉRY.

I. — UNE BIOGRAPHIE SPIRITUELLE.

Cent trente lettres de Paul Valéry, qui vont de 1889 à 1943, ont été provisoirement détachées d'un ensemble beaucoup plus vaste et selon toute probabilité partiellement inventorié (1). A l'exception de quelques-uns (parmi lesquels deux importantes lettres à Coste insérées autrefois par *les Cahiers du Sud*, et deux autres aussi précieuses à Albert Thibaudet sur Mallarmé que publia *Fontaine*), tous ces textes sont inédits. Il faut féliciter les auteurs de ce choix d'avoir systématiquement rejeté toutes les lettres ne présentant qu'un intérêt secondaire. Si nous ne trouvons pas André Gide parmi les destinataires, c'est qu'un volume spécial doit être consacré à la correspondance des deux amis. Mais de Pierre Louÿs à Huysmans, de Mallarmé à Debussy, de Valéry Larbaud à Gabriel d'Annunzio, de Claudel à Bergson, nous lisons en haut de ces missives les noms les plus prestigieux ou les plus chargés de signification de notre temps, sans compter ceux de savants, de critiques et même d'inconnus (ou d'oubliés). La voix de Valéry se fait autre pour chaque interlocuteur tout en restant fondamentalement la même. Nous songeons à cette notation de Gide dans son *Journal*, disant de Valéry, qu'il n'a jamais laissé briser sa ligne, ne s'est jamais laissé distraire de soi par autrui. Sa grande affaire, dès sa dix-huitième année (époque de la première lettre choisie) est de raconter la formation et l'évolution de ses pensées. Si bien qu'en nous en tenant aux seules indications glanées ici et là dans ces *Lettres à quelques-uns* nous pouvons ébaucher, dans ses grandes lignes, une sorte de biographie de notre auteur. Biographie toute spirituelle du reste (en dehors des quelques repères indispensables) et telle qu'il l'aurait souhaitée. Il m'est parfois advenu, dans ces chroniques, de me référer à l'Histoire parallèle (parallèle à l'autre) de la vie intérieure. S'il arrive à Valéry de réfléchir sur l'Histoire de l'humanité, la sienne propre l'intéresse

(1) Éd. Gallimard.

peu : « J'oublie les événements en tant qu'ils auraient pu être ceux d'un autre individu. En somme le passé est pour moi aboli dans sa structure chronologique et *narrable.* J'ai le sentiment invincible que ce serait perdre mon temps que de retrouver le temps perdu (1935). » En bref, Paul Valéry considère *comme négligeable et même arbitraire* tout ce qui, de son passé, n'est pas ce qu'Alain aurait appelé l'*Histoire de ses pensées.*

Né à Sète le 30 octobre 1871, Paul Valéry, élève *plutôt mauvais* de l'Université *n'emporte des leçons données que le dégoût des choses prescrites et l'amour de sa fantaisie.* Entre douze et quatorze ans, il découvre l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, de *Han d'Islande*, des *Orientales.* Gautier détrône bientôt Hugo, puis vient Flaubert *d'or et de pourpre.* Le jeune Valéry ne passe ni par Lamartine, ni par Musset, ni par Vigny, ni même par Sully Prudhomme, mais en arrive bientôt à Baudelaire. C'est alors la surprise de Huysmans. *A Rebours* est, en 1890, à l'époque où il fait son service militaire, *sa bible et son livre de chevet.* Le relisant pour la cinquième fois, il ne songe qu'à le relire encore. Huysmans, *le romancier unique*, lui découvre lui-même « les décadents, Verlaine, Mallarmé, les Goncourt ». Tel est l'ordre insolite des admirations du Valéry de 1890 qui se donne lui-même pour un Décadent (avec la majuscule). Trente ans après, il s'émerveille : « Jamais enivrements intellectuels plus puissants, plus variés, jamais passion des formes et passion des pensées plus heureuse » que ceux que sa génération connut en ces années 90. Si rien ne l'étonne alors davantage que son évolution vers un Nord absolument insoupçonné de lui jusqu'ici, ce Nord, (aussi peu valéryen que possible alors que son nom l'est déjà tellement,) est celui, fort suspect, d'un art qu'il appelle lui-même préraphaélite. De toutes façons, s'il préfère déjà Mallarmé à Verlaine, il met encore Huysmans au-dessus de tous les autres. Mais Poe est tout de suite pour lui, *le plus subtil artiste de ce siècle, véritablement surnaturel et magique :* « Celui qui m'a le plus fait sentir sa puissance fut Poe. J'y ai lu ce qu'il me fallait, pris ce délire de lucidité qu'il communique. »

Dès ce temps-là, Valéry est en relation avec Mallarmé, à qui il envoie ses poèmes et dont il fait bientôt connaissance, *avidement.* Il le rencontre *après* avoir subi son extrême influence et au moment même où *il guillotinait intérieurement la littérature.* « Mallarmé, notre Mallarmé — Mallarmé, événement de nos jeunesses, Mallarmé, toujours présent et presque toujours sensible et reconnaissable dans les esprits, dans les jugements de tous ceux qui l'ont approché, vénéré, distingué à jamais de tous les hommes qu'ils ont pu voir, car il était le type, le confesseur et le martyr de la volonté de perfection. » Et ceci encore : « J'ai adoré cet homme extraordinaire dans le temps même que j'y voyais la seule tête, — hors de prix — à couper pour décapiter tout Rome. Vous sentez la passion qui peut exister dans un jeune monsieur de vingt-deux ans, fou de désirs contradictoires, incapable de les amuser ; jaloux intellectuellement de toute idée qui lui semble comporter puissance et rigueur ; amoureux non d'*âmes*, mais d'esprits et des plus divers, comme d'autres le sont des corps. » Vénération, adoration (et,

tout à l'heure, le qualificatif *surnaturel* accolé au nom de Poe)... Même chez le mesuré Valéry, ces mots extrêmes ne nous étonnent pas. Ils sont de toutes les époques, mais surtout de la nôtre. Nous avons souvent remarqué ici que les disciples le sont de plus en plus, aujourd'hui, au sens religieux du mot. De Ronsard, « le grand Ronsard » Valéry écrit pareillement : « La louange ne suffit pas du tout à un tel poète. Il exige un culte réel. » Il n'empêche que Valéry ne tombe jamais (le contraire nous aurait étonnés) dans le délire passionnel de tel ou tel de nos thuriféraires actuels de Sade ou de Rimbaud — et qu'à propos de Rimbaud, précisément, il écrit : « La littérature poétique est envahie aujourd'hui par un esprit de mysticisme et même d'illuminisme qui fait trop aisément tenir pour révélations les effets d'une certaine *Rhétorique.* » (Il s'agirait de savoir ce qu'il y a exactement dans l'esprit d'un Salvador Dali, par exemple, lorsqu'il écrit : « Si je me tourne vers le Passé, des hommes comme Raphaël m'apparaissent comme de vrais dieux (1). ») Quoi qu'il en soit, Paul Valéry voit nettement, dès le temps où nous en sommes arrivés, *les conditions d'une poésie pure, abstraite, parfaite, et comme a priori.* Entre 1892 et 1895 ses idées se font, ou, plus exactement, sa manière ou méthode de juger se forme. *Par conséquence,* il cesse de faire des vers. Ici apparaît pour la première fois une conception éminemment valéryenne de la poésie et de son obéissance à un principe non-poétique qui se la soumet sans attenter, bien au contraire, à son essence. Conception, dont nous parlerons plus à loisir dans la seconde partie de ce compte rendu, mais dont il importe de signaler, à sa date, la formation : « L'art des vers devenu impossible à moi de 1892, je le tenais déjà pour un exercice, ou application de recherches plus importantes. Pourquoi ne pas développer en soi, cela seul qui dans la genèse du poème m'intéresse? (...) Mes derniers vers, du Mallarmé très inférieur, appartiennent à cette gymnastique. » Aussi bien a-t-il, vers vingt-trois ans, la *phobie du porte-plume.* Il songe à une revue de deux à quatre pages intitulée *l'Essentiel :* « Et rien que des idées en deux ou trois lignes. Rien que du maigre, On aurait signé en initiales, par économie. » Plaisanterie à part, il découvre rétrospectivement qu'il était bien étincelant, vers 1895. Il envie de tout son cœur, par la suite, ce personnage vif et libre :

Ce jeune homme préhistorique faisait ce qu'il voulait, — j'entends ce qu'il voulait d'imaginaire. Il n'écrivait jamais que pour aider, presser, définir sa pensée; et il avait, en somme, toute licence d'être ce qu'il était — et de n'être que cela même. Comme il ne publiait rien, personne ne le prenait pour ce qu'il n'était pas. Que de conditions de bonheur! Ce n'est point qu'il se sentît heureux, sensation qui ne fût point accordée avec ce qu'il cherchait alors sur toute chose : une nette et extrême conscience de soi. Mais rien de réel ne l'empêchait de l'être. Il ne souffrait que de soi seul, et c'est là tout ce qu'un mortel peut souhaiter.

(1) *La Vie secrète de Salvador Dali.* Éd. de La Table Ronde.

Nous songeons au cri de M. Teste : « De quoi j'ai souffert le plus? Peut-être de l'habitude de développer toute ma pensée, d'aller jusqu'au bout en moi. » Plus que de bonheur, il faudrait parler de plaisir. C'est le mot de l'*Idée fixe :* « Une véritable pensée ne dure qu'un instant, comme le plaisir des amants. » Quoi qu'il en soit, si, vers sa vingt-quatrième année, Valéry « avait eu ce qu'il faut de rente certaine pour la liberté complète de l'esprit », il aurait peut-être entrepris autre chose que ce travail obscur qui, pendant de longues années, lui fait remplir, aux petits bonheurs et aux grandes chances de l'esprit, de nombreux cahiers. Car il dépense alors son temps libre « à étendre, à épurer ses idées sur bien des sujets. Quelques-uns presque permanents : le rêve, l'attention, le temps, le langage, le détail réel du vivant. Quelques kilogrammes de notes (où) il essayait de ne pas se spécialiser même dans la spécialité d'écrire, et pourtant de préciser toujours plus sa pensée ». En 1894, pourtant, il a écrit *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci;* en 1895, sa *Soirée avec monsieur Teste,* où son intention fut de faire le portrait littéraire, aussi précis que possible, d'un personnage intellectuel imaginaire, lui-même aussi précis que possible (définition donnée par lui-même en 1936). Puis c'est, plus modestement, en 1897, une étude sur *la Conquête allemande.* Ce dernier essai, et le peu qu'il a écrit, furent rédigés *sur demande ou sur commande.* « Cependant, j'aurais publié certainement un peu plus, si, vers 97, pressé par la honte ou, si vous voulez, l'angoisse de n'avoir nulle situation avouable, je n'avais fait la bêtise d'entrer dans la pesante administration de la Guerre. Huysmans m'y poussa. J'eus le malheur de ne pas échouer au concours et j'ai perdu dans ces affreux bureaux du matériel de l'artillerie l'heure de la vie qui compte le plus, celle des essais terminés, et de l'acte. »

1900 : il se marie, démissionne, trouve un peu plus de liberté dans une autre situation, a des enfants. Ce sont alors *quelques années de recherches assez heureuses* au cours desquelles il ne songe plus du tout à la poésie. Lui eût-on prédit, en 1912, qu'*il contenait quelques rimes* encore, qu'il eût *salué des deux épaules.* En 1913 pourtant, de vagues velléités, mais sans issue. Puis la guerre... Mais il faut citer ici l'importante lettre de 1929 à Georges Duhamel :

Je me livrais, depuis 1892, à des pensées et à des problèmes toujours plus éloignés de la poésie, et même de toute littérature praticable. Plus j'allais, plus j'étais sûr, sans même y songer, de ne revenir jamais à l'exercice des lettres. J'accumulais seulement des notes ou des idées, mais si diverses, et si libres de toute intention de les utiliser, que la seule pensée de les reprendre et d'en faire quelque ouvrage, me paraissait absurde. (...) La guerre vint. Je perdis ma liberté intérieure. Spéculer me parut honteux, ou me devint impossible. (...) C'est alors que l'idée en moi naquit de me contraindre, à mes heures de loisir, à une tâche illimitée, soumise à d'étroites conditions formelles. Je m'imposai de faire des vers, de ceux qui sont chargés de chaînes. Je poursuivis un long poème...

Ce fut *la Jeune parque*, à qui il devait bientôt de connaître la prodigieuse notoriété que l'on sait. Valéry déplore, aussitôt faite, d'avoir écrit cette œuvre, « regrettant amèrement cette ombre qui vaut mieux que la proie. » Il ne sait plus où il en est. « Et puis c'est le péché contre l'Éternelle Jeunesse : Tout ce que tu fais en tant qu'acte irrémédiable, irrattrapable — est vieillissant. » Cela aboutit, en 1925, à l'Académie — et, jusqu'à sa mort, à beaucoup d'autres œuvres, faites elles aussi sur commande. Valéry n'est plus libre de penser à ce qu'il veut. Ce sont *les fatigues* et c'est *le dégoût de créer sans goût*, « ce que Dante aurait placé dans l'enfer de l'intelligence. » Il avoue en 1933 que « son intention n'a jamais été d'être ce qu'il est devenu par le fait des autres. « S'il est accoutumé à ne rien prendre tout à fait au sérieux de ce qui est extérieur, il ne méprise certes pas la gloire. Il écrivait en 1902 à Paul Léautaud : « Oublions tous les deux que nous avons trente ans, âge où l'on est désespéré de n'être ni riche ni célèbre, âge, le vrai ingrat, car il ne peut que méconnaître le passé et insulter l'avenir. » Et en 1915, (époque où il ne s'était pas encore accompli, tout au moins aux yeux des autres) il confiait à Coste, dans l'admirable seconde lettre qu'il lui écrivit :

L'histoire, ou plutôt la chronologie d'un individu délicat, peut se résumer ainsi : plus il va, plus il a envie ou plus il regrette ce qui l'a dégoûté.

A un âge — très tendre — la femme lui inspirait une sorte de dégoût. L'amour lui semblait une saleté.

Dans un autre âge, l'argent, les gens et les choses d'argent lui étaient de répugnantes idées.

Et, certain temps, le succès — fût-il gloire — lui paraissait ignominie, etc.

Mais ce qui lui reste — l'essence délivrée de tous ces sous-produits — est si fin, si léger, si peu de chose et hors de prix, qu'il n'y en a jamais de quoi parfumer toute la vie. Alors, ce sont des retours, des regrets, des régurgitations de la tragique bêtise et vengeance impuissante sur soi-même, la mine ridicule d'incompris, de foudroyé, et l'amertume d'être amer.

Mais la gloire, lorsqu'il la posséda, ne lui fut pas beaucoup plus qu'une distraction, un nouvel objet de sarcasmes légers, de plaisanteries. Et s'il finit par devenir une sorte de poète officiel, ce fut sans doute par indifférence profonde, abandon au courant des choses, nonchalance physique. Seul l'esprit continuait sa veille et cela seul lui importait.

II. — Des problèmes de l'escargot mental au souci de la rigueur.

L'admiration sans réticence que nous vîmes Paul Valéry montrer dans sa première jeunesse pour le Huysmans d'*A Rebours* nous étonna quelque peu (encore qu'il nous ait lui-même rappelé que ce fut dans ce livre qu'il découvrit Mallarmé). Il faut toutefois convenir que cette préciosité de son époque symboliste, notre

auteur ne s'en délivra jamais tout à fait. Elle lui était devenue inhérente au point qu'on n'en pourrait sans doute apurer ses plus belles œuvres qu'en les détruisant. Mais, de même que nous retrouvons chez le vieux poète des coquetteries et des afféteries de langage proches de celles auxquelles se complaisait l'étudiant de Montpellier, de même ce jeune homme s'exprime-t-il quant à l'essentiel dès sa dix-neuvième année de la façon qui, plus tard, nous le rendra si cher, indispensable. Elle est de 1890, cette phrase si valéryenne à propos d'un bain de mer : « Mon corps me semblait un peu affranchi de la pesanteur, et mon esprit, lui-même grisé de sel, semblait délivré de la raison, cette pesanteur de l'Esprit. » Et cette autre : « Dire son âme exacte, réfléchir ses divers courants de pensée dans le miroir trop net de l'écriture, la tâche est illusoire. Autant vaudrait raconter le Tourbillon, décrire le vent hasardeux ! » En cette même année 1890, Paul Valéry parle de *démonter le difficile cerveau d'un Ampère, d'un Delacroix, d'un Edgar Poe* et commence effectivement de démonter le sien, ce qui sera la tâche de toute sa vie. De même — en 1890, toujours — trouvons-nous, (à propos d'une pièce de théâtre éventuelle et non d'un éventuel roman) l'équivalent de la célèbre condamnation postérieure de *la Marquise sort à cinq heures :* « Et puis, écrire quelque chose où il faudrait laisser tant de paroles grises, forcément ! » A quoi correspond, en 1907, à l'occasion du *Narcisse :* « Il y a autre chose : le manque d'envie de recommencer l'absurde histoire, de redire la phrase dont la réplique est déjà prévue, et la réplique de la réplique... » On ne conquiert jamais que ce que l'on possède déjà. Acharné à *s'interroger, à s'élucider, à chercher moteurs, enchaînements, simplifications, suppositions* (1906), Paul Valéry n'attacha jamais de prix qu'à *la véritable pensée, c'est-à-dire non toute pensée, mais une pensée payée et achetée par la peine de l'esprit* (1930) ; rien ne le retint plus que *cette opération longue d'une intelligence qui se distille*, avec la récompense de *ce dernier objet de nos recherches, le spontané* (1927). Dans une lettre à Marcel Schwob (1895), Valéry note que « ce n'est que dans un nombre de cas infiniment faible que l'état mental peut se *raconter* ». Et s'il se veut *historien de lui-même* (1906) ce n'est pas, comme nous l'indiquions plus haut, pour tenir registre des aventures, grandes ou petites, de sa vie, mais pour poser, et si possible résoudre *les mille et un problèmes de l'escargot mental* (1908). *Il ramène tout au pouvoir mental* (1912). Tout, c'est-à-dire : poésie, analyse, langages, visages du réel et du possible. Ce qu'il veut, c'est *la conscience consciente* (1922). Ce qui l'intéresse, c'est *le fonctionnement humain* (1935). Ce qu'il souhaite, c'est se représenter de plus en plus nettement *son fonctionnement mental* (1943). Ce mécanisme le fascine. Notre cerveau est, selon lui, *une machine bien curieuse* (1917). Très tôt, il ne s'attache aux œuvres que pour mieux en observer les rouages. En 1906 déjà, à propos d'un poème de Vielé-Griffin, il évoque ce que lui découvre sa structure, sa génération, sa marche, « j'allais dire — son *fonctionnement,* — mais ce serait parler selon des manies. » Heureuses manies et qui n'en sont qu'à leurs débuts ! Dans une des lettres de 1915 à Coste il affirme que

l'acte lui semble plus précieux que le résultat. A-t-il une idée pour un texte en prose? « Conformément à ma nature, je ne sais pas de quoi on y parlera, je me consacre seulement à savoir comment (1917). » Vient-il d'écrire un poème, (et quel poème : *la Jeune Parque!*) : « Je puis dire que le véritable bénéfice tiré par moi de cette *Parque*, réside dans les observations sur moi-même prises pendant le travail (1917). » Cinq ans plus tard, il fait le même aveu, presque mot pour mot, à M. Aimé Lafont, et il le réitère en 1926. Mais revoici l'œuvre d'autrui : « J'ai une manie de ne pouvoir m'appliquer à un livre que je ne me sente mû par le travail même de sa génération (1927). » Tandis que, remerciant Bergson pour *la Pensée et le mouvant*, il lui dit qu'il voit moins dans cet ouvrage un exposé de sa philosophie que *son acte même* (1934). Revoilà donc ce qu'il nomme de nouveau *manie* et qui n'est qu'une des exigences fondamentales de son esprit, retrouvée d'âge en âge inchangée. Car n'avait-il pas écrit dans *Monsieur Teste :* « C'est dire que les résultats en général — et par conséquent les *œuvres* — m'importaient moins que l'énergie de l'ouvrier — substance des choses qu'il espère? » Et précédemment déjà, à propos de Léonard de Vinci : « Je sentais que ce maître de ses moyens, ce possesseur du dessin, des images, du calcul avait trouvé l'attitude centrale à partir de laquelle les entreprises de la connaissance et les opérations de l'art sont également possibles. »

Le leit-motiv, celui de cette correspondance, comme celui de l'œuvre (et la correspondance, aussi passionnante qu'elle soit, ne nous apprend rien que nous ne sachions déjà par l'œuvre) c'est ceci, que nous avons déjà indiqué, mais aux différentes formes de quoi il nous faut revenir comme au cœur même de notre sujet — un sujet que nous ne nous lassons pas de voir Paul Valéry creuser inlassablement : la mise au point « d'une méthode d'investigation qui me hante — celle qui consiste à imaginer, à laisser faire le travail spirituel avec toute son ampleur et même son apparente absurdité fantastique »... (1895) ; l'attente de « je ne sais quel messie. Ayant passé ma vie à rendre mon esprit le plus libre — d'un autre côté je l'ai chargé de chaînes intimes, d'inquiétudes si déliées que je les connais *morbides* — fondées mais trop fortes » (1905) ; la recherche quasi désespérée, pourtant acharnée de « cet Éden de lucidité, de cette extrémité de pureté, de cet ut de tête logique où jadis je sentais Narcisse et naguère mon bon M. Teste » (1906) ; le retour indéfini « à mes mêmes énigmes, mes solutions sans cesse reprises, réobscurcies, redégagées, seul fil de ma vie, seul culte, seule morale, seul luxe, seul capital et sans doute placement à fonds perdu » (1906). Mais c'est dans la seconde lettre à Coste (1915) que Paul Valéry s'explique le plus à fond à ce sujet :

Vous me demandez des éclaircissements sur mes idées? Non, ce n'est rien de mystérieux. Vous allez voir que c'est même tout le contraire. Mais l'embarras d'expliquer un ensemble de tâtonnements et de recherches, la gêne de résumer ce qui ne veut pas s'achever, et celle de donner crûment des aperçus sur des approximations longues,

complexes et trop familières à moi, sont grandes. Tout ce qu'il y a de moins métaphysicien, ce que j'ai essayé constamment à travers mille variations de sujets et de procédés, le voici : Introduire dans ma pensée, quelle qu'elle soit, le souci de la rigueur, et la conscience d'elle-même, acquérir le plus de liberté à moi possible, de combinaison et de dissociation; éviter avec soin la confusion (que l'usage et le langage admettent et imposent) entre les fictions et les vrais actes psychiques, entre le vu, le pensé, le raisonné, le senti; placer dans ces manœuvres et précautions intérieures, l'essentiel, l'important par excellence, et retirer cette importance aux intuitions et aux jugements mêmes, toujours provisoires.

Le Valéry obscur des premières années du siècle n'était pas tout à fait ignoré. Ils connaissaient la retraite de Paul Valéry et en savaient la signification, ceux pour qui cette Histoire au second degré et parallèle des esprits dont nous parlions compte par-dessus toute autre et qui en suivent dans la mesure du possible les secrets événements, parfois brièvement révélés. (Car, comme le note lui-même Valéry dans une lettre de 1941, *l'ordre des arts et de la poésie, la production purement intérieure, si riche et si profonde soit-elle, ne vaut que par celui qui en est la source et le lieu : elle ne prend valeur universelle que par les puissances de la « forme ».)* En 1907, par exemple, Paul Léautaud faisait précéder dans *Poète d'aujourd'hui* quelques vers de notre auteur d'une courte note, où ce mot-clef de la pensée de Valéry, *Méthode*, apparaissait ; où ses recherches extra-littéraires, ses silences et ses rares manifestations publiques étaient commentés sur le ton de la curiosité la plus respectueuse et la plus passionnée. Ce prestige, d'avant la gloire, Paul Valéry l'a-t-il perdu dans le silence qui s'est fait autour de son nom après sa disparition? Il avait eu des funérailles nationales et dès avant sa mort était passé d'un plan de l'Histoire à l'autre — de celle officieuse des pensées tues et des œuvres cachées à celle officielle des actions publiques et des œuvres plus encensées que lues. Commentant ses obsèques, Roger Lannes écrivait : « Il y avait peu de monde. Lorsque Ronsard mourut, le panégyriste funèbre déclara que sa naissance, en 1525, avait compensé le désastre de Pavie. Or Valéry est né en 1871. Mais tout dégénère, les poètes et les honneurs royaux ! » Quoi qu'il en soit, Paul Valéry n'est pas, sept ans après sa mort, aussi oublié qu'on veut bien le dire. J'ai là, sur ma table de travail, à côté des *Lettres à quelques-uns*, deux intéressants ouvrages critiques récents qui montrent bien que l'on n'a pas fini de s'interroger à son sujet : *Langage et poésie chez Paul Valéry*, de M. Albert Henry (1) et *Variations sur Valéry* de M. Maurice Bémol (2) (où, dans une belle lettre-préface, Valéry lui-même reprend la plupart des thèmes que nous venons de lui voir exprimer tout le long de sa vie). Mais enfin, il est indubitable qu'une certaine désaffection de Paul Valéry est sensible, surtout dans les plus jeunes générations. Cette référence constante qu'était

(1) Éd. du Mercure de France.
(2) Publications de l'Université de la Sarre.

pour nous, entre vingt et trente ans, la rigueur du *Léonard de Vinci*, de *Monsieur Teste* et des volumes de *Variété;* ce prix que nous attachions à *la Jeune Parque* et à *Charmes* moins peut-être en raison de leur valeur strictement poétique (à laquelle nous étions pourtant profondément sensibles) que pour cette autre leçon de rigueur qu'ils nous donnaient, rien de cela ne semble subsister chez nos jeunes amoureux des lettres d'aujourd'hui. Je me demande si ce n'est pas précisément la rigueur même de Valéry qui éloigne de lui les disciples de ces maîtres plus engageants : Sade, Lautréamont et leurs actuels grands prêtres. Comme il était tentant en effet de renoncer délibérément et en toute bonne conscience à l'effort ! Mais combien décevants les résultats de ce laisser-aller, combien peu payant ce *laisser-faire, laisser-passer* de l'économie littéraire surréaliste ! Sans grand risque d'erreur, semble-t-il, on peut prédire un retour plus ou moins prochain à Paul Valéry, une redécouverte de Paul Valéry, en réaction contre les solutions de facilité actuelles. *Cette belle étude à faire sur le scrupule en littérature*, dont parlait Valéry en 1926 dans une lettre à Jean-Daniel Maublanc, apparaît plus urgente que jamais :

L'usage, ou la manie, ou la méthode de bien des « jeunes » de ma génération, était de n'accepter de soi-même rien qui ne fût longuement étudié, fait et refait un nombre infini de fois, comme dans le temps où le temps ne coûtait rien, les artistes consumaient leur durée à parfaire leurs ouvrages, qu'il s'agît d'ivoire, de marbre ou de vélin. (...) *Je vous écris tout cela, mon cher confrère, parce que vous vous adressez à de jeunes écrivains.* (...) *Peut-être s'en trouve-t-il parmi eux que les problèmes du style et de la forme inquiètent, et que préoccupe la perfection. Je voudrais les confirmer dans ce souci, et les assurer que le temps que l'on dépense à se trouver des fautes et à se susciter des obstacles, est fort loin d'être du temps perdu. Je me dis quelquefois qu'une œuvre manquée, qui a demandé de grands efforts, est au fond plus profitable à son auteur qu'une œuvre plus heureuse et plus facilement faite.*

Admirables conseils que nous retrouvons dans une lettre de 1927 à Léon-Paul Fargue, celle-là même où l'on relevait la notation précitée sur « ce dernier objet de nos recherches, le spontané » : « C'est drôle, et c'est infini de choisir dans ce qu'on est : faire le difficile devant sa propre substance ; différer d'être ; s'interrompre pour se faire. Il s'agit de donner l'idée d'un être qui soit toujours comme l'homme vrai n'est que par instants. C'est ainsi que je nous comprends, — les peu pressés que nous sommes. » On aimerait qu'ils lisent et relisent ces lignes, ceux, si nombreux de nos jours, que l'on ne peut même pas dire apprentis poètes ou apprentis romanciers, puisqu'ils n'apprennent rien — et surtout pas la langue française, les trop pressés qu'ils sont. Se vouloir et se dire écrivain, et ne pas savoir écrire ! Tel est un des paradoxes de la littérature actuelle — la plus abondante, celle aussi qui paye durement son imperfection puisqu'elle est oubliée dès sa naissance. En Ronsard (que, bénissant le hasard, nous saluons pour la troisième fois dans cette brève étude) Valéry n'admire pas seu-

lement *les vertus poétiques les plus pures et les plus savantes*, mais encore « la volonté déclarée de transformer notre poésie, de créer un langage qui lui appartînt, d'en assurer la liaison avec les plus illustres modèles de l'Antiquité qu'il avait minutieusement et passionnément étudiés » (1934). Et après avoir lu le tome premier de sa *Vie de Mallarmé*, il écrit à Henri Mondor qu'il a été *extrêmement frappé (plus qu'il n'en fut surpris)* « de voir, dans plus d'un cas, l'excellent, le parfait ne s'établir que sur les ruines, jusqu'ici inconnues de textes successifs, parfois assez médiocres. Mais je sais par expérience à quel point les reprises infinies sont les conditions de l'efficace et de la pureté finales (1941) ». Problème des exigences de la création sur lequel nous incite ces jours-ci à réfléchir la récente publication du *Jean Santeuil* de Marcel Proust, première ébauche par lui non pas tant reniée qu'oubliée de ce qui devait être un jour *A la recherche du temps perdu*. Aussi bien avons-nous vu que, quant à l'essentiel de sa quête, Paul Valéry travaillait pour lui seul et sans arrière-pensée, tout au moins prochaine, de publication. A André George, il avoue, une fois de plus, *n'avoir pas de goût pour les systèmes* : « Comment se dire, un beau jour : Je ne penserai pas plus avant? » Et, dans la dernière lettre publiée du recueil que nous examinons aujourd'hui, il remercie le R. P. Rideau, auteur d'une *Introduction à la pensée de Paul Valéry* de lui avoir donné dans son ouvrage « le plaisir de voir construire ce qu'il est incapable d'édifier lui-même ». Capable, il l'aurait été certes plus qu'aucun autre. Mais la mise en forme de cinquante ans de méditations et de notes n'est pas une petite affaire. « Ce matériel me pèse et demande que je m'en serve. Il y a là (des) livres en puissance qui seraient mon œuvre véritable, œuvre abstraite que j'appellerais *ma philosophie* si ce n'était, peut-être, exactement le contraire d'une philosophie. » S'il est accablé par une paresse proportionnelle, nous dit-il, au volume des documents à utiliser, il a *physiologiquement besoin de ces deux à trois heures de manœuvres intérieures* accomplies dès l'aube : « Je ne me mets à écrire ce que je dois donner au public qu'après ce temps que je m'accorde, ou plutôt que je livre au hasard des événements de l'esprit qui s'éveille... Et si l'on voulait bien considérer l'ensemble de mes notes dans mes cahiers du matin comme *valables à l'égard des tiers*, l'analyse de cet amas pourrait, malgré que j'en aie, manifester peut-être, une manière ou une apparence de *philosophie*. » Il ne peut même plus s'agir, ici, pour quelque écrivain que ce soit, de leçon : Valéry n'est pas sur le même plan. Tel son M. Teste, il continue de rejeter « non seulement les lettres, mais encore la philosophie presque tout entière parmi les Choses Vagues et les Choses Impures auxquelles il se refuse de tout son cœur ». Et les presque derniers mots de sa presque dernière lettre, sont pour affirmer avec simplicité que, *de l'homme Valéry qui a commis le péché d'écrire et de publier, il distingue très nettement celui qui aurait pu s'abstenir ou produire tout autre chose, — lequel est de beaucoup le plus constant de ses « moi »*.

CLAUDE MAURIAC.

DE LA CRITIQUE (I)

« *Critique* est l'un des noms de l'attention. »

Jean Paulhan.

Qu'est-ce que la critique? M. Larousse la définit, avec sa prudente ambiguïté coutumière : *Art de juger, examen raisonné d'une œuvre littéraire*. Ce sont là, il est vrai, deux choses fort différentes. *Grosso modo*, pourtant, il est possible de ranger sous ces deux étiquettes près d'une dizaine d'ouvrages que les caprices de l'actualité rapprochent aujourd'hui sur la table du... critique, et dont le nombre et l'intérêt font un peu reculer celui-ci.

Art de juger : c'est lui que pratiquent Marcel Arland, Justin Saget (*alias* Maurice Saillet), Maurice Nadeau, Robert Kanters, comme s'y adonnait voluptueusement Robert Brasillach dans ces chroniques dont on vient avec bonheur de rééditer deux « ensembles » (1).

Examen raisonné d'une œuvre littéraire : voilà pour Georges Poulet, Léon Bopp, Pierre Andreu et Bertrand d'Astorg.

Il ne saurait être question d'analyser ici en détail — fût-ce dans le cadre de deux chroniques — tous ces ouvrages, qui rendent compte eux-mêmes de l'œuvre, de la pensée, voire de la vie d'une bonne centaine d'écrivains, de Marivaux à Raymond Queneau. Peut-être est-il plus opportun de s'employer à souligner les différences d'optique ou de méthode de leurs auteurs, c'est-à-dire à distinguer les diverses conceptions de la critique auxquelles ils se réfèrent. Il n'est pas exclu que cette tentative de discrimination nous amène à reviser, à compléter la double (et vague) définition de M. Larousse.

★

Toute critique, qu'elle soit de jugement ou d'analyse, est un dialogue. Du moins est-il souhaitable qu'elle en soit un. On ne voit pas très bien l'intérêt que présenterait une critique purement analytique, qui se bornât à rendre compte du contenu d'une œuvre : laissons ce soin aux auteurs de manuels scolaires, histoires de la littérature, et autres catalogues.

Qui dit dialogue, dit affrontement de deux pensées, de deux tempéraments. Le critique qui juge une œuvre le fait en fonction soit de critères établis, soit de sa propre pensée, de sa sensibilité particulière, voire de son humeur. Dans le meilleur des cas — qui est, par exemple, celui d'un Marcel Arland — apparaît une identité, ou au moins une harmonie heureuse entre les exigences d'un jugement objectif et les mouvements d'une sensibilité autonome. Le critique privilégié *incarne* cela même qu'il entend défendre, et

(1) *Les Quatre jeudis* (Éd. des Sept couleurs) et *Portraits*. (Éd. Plon.)

dans l'éclairage de quoi il s'emploie à peser les vertus d'une œuvre ou d'un écrivain. Son tempérament, son humeur même s'inspirent avant tout de cet esprit de rigueur et de délicatesse qu'on voudrait à la base de toute critique digne de ce nom. Et l'on peut être assuré, en ouvrant *Essais et nouveaux essais critiques*, de Marcel Arland (1), même s'il arrive qu'on ne partage pas tous les goûts de leur auteur, de n'avoir pas à récuser son jugement pour vice de forme ou subjectivisme inconsidéré.

Aux antipodes, Justin Saget apparaît comme un brillant représentant d'une critique toute subjective, toute de tempérament et d'humeur. Ce n'est pas par hasard si ses *Billets doux* sont réunis sous une enseigne (2) à l'ombre de laquelle Paul Léautaud fut l'initiateur et, longtemps, le savoureux défenseur de cette méthode, ou de cette absence de méthode. Ces critiques d'humeur ou de tempérament (à condition qu'ils en aient) ne sont certes pas les moins attachants. Mais, avec eux, le dialogue change de plan : ce n'est plus entre eux et l'écrivain dont ils traitent qu'il se pousuit, mais entre eux et leur lecteur. Lequel tantôt se délecte de les voir pourfendre quelque auteur à la gloire suspecte, tantôt s'étonne ou se fâche d'une méchanceté à ses yeux injustifiée. C'est au demeurant dans l'éloge que cette sorte de critiques est le moins à son affaire et, en l'occurrence, il y a quelque démesure entre les flèches dont Justin Saget crible un André Breton ou un Jean Paulhan et les laborieuses louanges qu'il décerne à un Vercors (le parti pris ou l'amitié ont leurs droits, mais il faut tout de même beaucoup de complaisance pour tenir ce dernier pour un « penseur », voire un écrivain d'importance).

Des livres tels que ceux de Marcel Arland, Robert Brasillach, Justin Saget, Maurice Nadeau ou Robert Kanters sont, au même titre, des recueils d'articles ou de chroniques écrits au jour le jour et sous le signe de l'actualité. Mais autant se dégage de la lecture d'*Essais et nouveaux essais critiques*, des *Quatre jeudis* ou de *Portraits* une impression de cohérence et d'unité qui fait d'eux des illustrations d'une méthode critique et d'une pensée aux fondements solides, autant les *Billets doux* de Justin Saget, en dépit d'un rapprochement d'ailleurs tout arbitraire, gardent un caractère de kaléidoscope, de « divertissement », d'ailleurs souvent de bon aloi, mais d'un « impressionisme » passablement dénué de rigueur. Nous sommes ici à mi-chemin entre la littérature et le journalisme, dans ce *no man's land* où l'intelligence, l'esprit critique digne de ce nom et la facilité la plus sommaire s'essaient à faire bon ménage, non sans risque ni dommage, toujours, pour les premiers.

★

Poursuivons notre mouvement de pendule, et à Justin Saget opposons cette fois Georges Poulet, qui pousse au maximum la rigueur d'analyse, dans le cadre d'une méthode critique qui

(1) Éd. Gallimard.
(2) Éd. du Mercure de France.

renonce à tout jugement de valeur pour se consacrer à l' « examen raisonné » cher à M. Larousse. Dans *la Distance intérieure* (1), Georges Poulet reprend et poursuit l'enquête, qu'il avait entreprise dans ses *Études sur le temps humain*, sur cette mystérieuse quatrième dimension de la pensée, sur ce champ intérieur de l'esprit qui, pour reprendre la formule du poète, est « en moi-même enfin plus moi-même que moi ». Nous sommes ici aux sources mêmes de ce qu'on appelle l'inspiration créatrice, mieux vaudrait dire du dialogue de l'écrivain avec lui-même ; au cœur de ce travail obscur et secret, à la fois antérieur et intérieur à la création, qui est à l'origine de toute œuvre et dont l'œuvre ne rend jamais compte explicitement ; dont elle n'est pas l'image, mais le produit. En fait, ce n'est pas tant à la critique littéraire que ressortit l'entreprise de Georges Poulet qu'à l'analyse existentielle. Mais celle-ci à son tour ajoute à celle-là une dimension nouvelle, dont elle s'enrichit heureusement.

Et c'est un peu dans le même sens que va l'analyse de Léon Bopp, lorsqu'il s'emploie à commenter page par page, voire à disséquer phrase par phrase une œuvre telle que *Madame Bovary* (2). Lui aussi s'efforce, non plus de juger, mais de s'installer au cœur de l'œuvre, mieux : au cœur même de la pensée et de la sensibilité créatrices dont elle est née. Ce n'est pas sans raison que Flaubert pouvait dire : « Emma Bovary, c'est moi, » et cette formule pourrait être appliquée par tout écrivain à toute œuvre née de lui. Aucune œuvre d'art n'a peut-être d'existence entièrement « objective ». Il n'en est point qui, par quelque côté ou sous un certain angle, n'apparaisse comme une projection — fût-elle lointaine, déformée, camouflée par le souci esthétique et cette transposition toujours approximative qu'implique l'écriture — d'un plus secret univers. Si, nommément, le dessein de Léon Bopp est d'étudier *Madame Bovary « du point de vue de l'art, de la technique littéraire »* en général, et de ceux de Flaubert en particulier, c'est constamment à l'exploration de cet univers secret qu'il se réfère et s'attache, confirmant ce que nous en disions plus haut et illustrant à sa manière, voire à son propre insu, la méthode chère à Georges Poulet.

★

Remarquons incidemment que ladite méthode critique n'est peut-être applicable qu'à des œuvres d'un certain passé et à des écrivains éloignés de nous dans le temps (ou à la rigueur dans l'espace), c'est-à-dire avec lesquels le dialogue vivant, actuel, n'a plus guère de sens.

Le philosophe dirait que l'écrivain mort et son œuvre sont sortis du domaine de l'*existence* pour entrer dans celui de l'*être*. L'écrivain contemporain participe encore à la première, et à *notre* existence — même si, comme c'est le cas pour un Drieu la Rochelle, il vient de quitter le monde des vivants que nous sommes : son

(1) Éd. Plon, collection *l'Épi*.
(2) *Commentaire sur « Madame Bovary »*, Éd. de la Baconnière.

univers particulier est encore trop proche du nôtre, est encore le nôtre. Son œuvre n'a pas pris place encore dans l'ordre des choses immuables, dont le temps ne saurait plus altérer ou modifier la signification profonde. Elle appartient toujours à un ordre contingent. Et c'est dès lors dans l'éclairage et sous l'angle de nos propres contingences que le critique, si « objectif » qu'il se veuille, est amené à la considérer. Ainsi fait Pierre Andreu dans son excellent essai : *Drieu, témoin et visionnaire* (1), témoignage lui-même, en même temps que lucide et précieuse analyse de l'œuvre, et, à travers elle, de la vie et de l'expérience intérieures de l'auteur de l'admirable *Récit secret*. On reviendra ici, je pense, sur ce livre, qui le mérite ; aussi bien n'en dirai-je pas plus.

... Me réservant moi-même de reprendre, dans une prochaine chronique, le fil de ces réflexions sur la critique, à propos de deux ou trois autres ouvrages entrant dans l'une ou l'autre de ces catégories.

CLAUDE ELSEN.

LE TEMPS RETROUVÉ

Emmanuel Berl a inventé une nouvelle manière, un nouvel art de parler de soi. *Sylvia* (2) est un vrai chef-d'œuvre. Une seconde lecture n'épuise pas les richesses de ce petit livre de deux cent soixante pages. Sans doute Emmanuel Berl a-t-il connu Mme de Noailles, Marcel Proust, Drieu La Rochelle. Mais jamais il ne cède à la tentation de l'anecdote, à la facilité.

Il ne fait intervenir autrui que pour mieux se révéler à lui-même. Il n'écrit pas une autobiographie. Mais remontant le cours de son existence grâce à cette « machine à explorer le temps » si capricieuse qu'est sa mémoire, Emmanuel Berl part à la recherche de lui-même. Ce n'est pas l'inventaire complaisant de ses aventures. Seuls l'intéressent les moments essentiels de son existence, les émois de sa sensibilité et de son esprit. *Sylvia* est un essai, un roman philosophique, qui apparente par moments Emmanuel Berl à Marcel Proust ou même à Montaigne. Il cherche, à travers ses souvenirs, à prendre la difficile, sinon impossible, mesure de sa liberté.

Sylvia n'est pas un livre austère. C'est un livre de charme et de séduction, empruntés peut-être à la gracieuse figure qui donne son nom au roman. L'écriture et la pensée ont la même vertu, immédiatement sensible, la souplesse. La pensée est ondoyante, subtile, raffinée, mais sans préciosité ; le style reste toujours clair, précis et en même temps chargé de poésie. Cette clarté de l'expression et de l'idée est un piège. C'est au moment où Berl est le plus simple, le plus limpide, qu'il échappe, insaisissable comme l'eau.

(1) Éd. Grasset, *les Cahiers verts*.
(2) Éd. Gallimard.

Je reconnaissais, quand Berl rappelait sa race, la souplesse et l'aisance de l'intelligence juive. Cette souplesse déconcertante, c'est le livre même. Peu d'écrivains donnent autant et si souvent l'impression d'être divisés. Il y a Berl, neveu d'Allez, de Lange, cousin de Franck, professeur, journaliste, écrivain, et il y a Berl, l'amoureux de Sylvia. Quand Sylvia apparaît, le ton change ; ce qui était concret devient abstrait, un mystérieux droguiste venu du monde d'*Intermezzo* avec ses diapasons nous ouvre le domaine du rêve, mais d'un rêve né aux sources fraîches de la vie. Dans l'univers de Sylvia, Emmanuel Berl échappe à la vie quotidienne, il échappe au livre même. Sylvia est immatérielle, irréelle, poétique. Elle a tout d'un symbole et pourtant elle est vraie. Elle détient le secret du livre. Découvrir qui est Sylvia c'est approcher de cette autre découverte : qui est Emmanuel Berl?

Mais si Sylvia est la fleur la plus exquise, tout un monde l'entoure, tout un monde entoure l'écrivain et des fils invisibles rejoignent la vie intime de Berl vouée à Sylvia et la vie familiale, guerrière ou pacifique qui fut la sienne.

L'écrivain était-il un Berl, c'est-à-dire un homme d'affaires, destiné à l'argent, aux femmes, à la vie intense et colorée, ou bien un Lange, destiné aux études austères et difficiles, à Normale Supérieure, à l'agrégation, à Pindare et Quintilien? L'enfance de l'écrivain est dominée par une admiration profonde pour son père, plus fort, plus beau que lui, mort dans des souffrances atroces à trente-cinq ans, souffrances de ceux qui ne renoncent pas, qui n'acceptent pas la mort. L'âge mûr, au contraire, regrette une méprise. Emmanuel Berl était un Lange. Il aurait dû suivre sa mère, sa mère dont il caressait les longues nattes et qu'il aimait si profondément à son insu. Mais elle était l'acceptation de la mort, comme l'atteste sa mort calme et douce. Entrer à Normale, c'était mourir comme son oncle Emmanuel Lange, de la promotion 1883, ou son cousin Henri Franck de la promotion 1906, disparus à l'École. Qu'un Lange réussisse comme les Allez, la mère d'Emmanuel n'en disait pas moins qu'il aurait pu mieux faire : enseigner. Et le petit Berl jugeait ce fanatisme ridicule. Mais maintenant, il se découvre fait pour ces études, pour le monde des livres, pour l'hébreu et le grec. Mme Berl avait raison : la poursuite du plaisir est vaine, le bonheur fuit toujours. Emmanuel Berl ne l'atteint ni dans la guerre, merveilleusement restituée en quelques pages, ni dans la politique, ni dans le journalisme. La vie est souillure, seule la mort peut-être est pureté, et Sylvia.

La mort est l'un de ces fils qui relie Sylvia, à Henri Franck, dont Emmanuel Berl partageait la chambre à Nemours, à la mère d'Emmanuel, et à cet enfant qui meurt doucement, il y a quelques années, presque entre les bras de l'écrivain, après avoir suivi du regard la veille, un bouquet de muguet, dérisoire. Sans cesse la mort est présente dans ce livre, avec son mystère, petite souris grise sur la poitrine de Berl enfant, temple noir et mystérieux qui entrouvre les portes d'acier « oui je suis mort, qu'on n'en abuse pas » et les referme vite, faisant alors du mort vivant un vrai mort, présent jusque dans les lignes qu'une mère désespérée et

seule écrit la nuit, inconsciente. On a rarement décrit avec autant de délicatesse, de nuances cette approche de la mort sournoise, pleine de précautions et de lenteur, et sa présence, sa victoire soudaines, inexplicables tant que le corps est là immobile, mais non sourd encore au monde des vivants.

Quand Sylvia apparaît au bord du lac, à Évian, sur la terrasse de *l'Ermitage* elle songe, ravissante. Elle songe à la mort. Dans un instant privilégié, unique, signe du destin, Emmanuel Berl, non loin d'elle, devine sa pensée. La féerie où le paysage tout entier vacille est vite rompue. Plus jamais cette communion merveilleuse ne sera possible : mais l'entente ; l'entente de deux cœurs, que les années, la guerre et le silence sépareront sans les désunir. Après la guerre Sylvia retrouvée s'enfuira, effarouchée, et pour trente ans. Le jeune homme, l'homme jeune, l'homme mûr la croiseront, la frôleront sans la reconnaître, sans la voir. Mais plusieurs fois dans Paris, la nuit, dans un Paris vaporeux et merveilleux, Sylvia fera signe. Et finalement ces deux êtres faits l'un pour l'autre se reconnaîtront vieillis, devant une eau-forte de Rembrandt évoquant pour eux la même beauté éternelle et présente, celle des trois arbres de Balbec. Le jardin des Tuileries sera leur dernier rendez-vous imprévu, riche de souvenirs et de déceptions.

Si Sylvia n'a pas voulu épouser Berl, ce n'est pas par orgueil, par préjugé. Sylvia était douce, et aimante et amoureuse. Ils étaient unis comme depuis toujours par le destin. Mais la vie quotidienne aurait tué Sylvia pour Emmanuel Berl et Emmanuel Berl pour Sylvia. Judith tue Holopherne pour qu'une nuit d'amour unique, incomparable ne soit pas avilie par les jours qui suivront. Sylvia c'est le refus de la vie, le goût de la pureté, le fanatisme du bonheur qui ne saurait se compromettre avec le plaisir et l'habitude du plaisir ; Berl en n'épousant pas Sylvia a sauvegardé Sylvia. La solitude humaine ne se rompt point, et Proust le jour où il chassa, dans un accès de colère digne du baron de Charlus, Emmanuel Berl qui voulait trahir, aveugler son intelligence et perdre Sylvia, en mêlant sa chair à sa chair, en croyant la gagner pour toujours, Proust avait raison. Cette solitude de Berl qui est celle de nous tous et de Sylvia, c'est celle qui préserve le meilleur, le plus pur, le plus désolé aussi des élans de la vie. Sylvia est, en un sens, pour Berl, ce que Méthilde fut pour Stendhal. Et Berl a réussi dans la mesure où il a « *raté* ». Il a choisi l'idéal, il a choisi le plus difficile. Il peut acquiescer à Sylvia, à la mort, aux livres qu'il n'a pas écrits, à la vie qu'il n'a pas vécue. Sylvia c'est la mort, la pureté et l'idéal. Emmanuel Berl a choisi de croire au Dieu caché. Homme de peu de foi, il a eu foi dans la valeur, une valeur irréelle et poétique. Ce Dieu caché c'est aussi bien Sylvia, la mort, la beauté. Berl ne peut écrire à Sylvia que d'Évian, seule une nuit parisienne, où même les trottoirs sont comme enchantés, évoque le nom de Sylvia, et c'est enfin devant les eaux-fortes de Rembrandt l'ultime rencontre. Sylvia devient l'incarnation chaude et frémissante d'une Idée, Dieu caché, qui justifie tout.

★

Je ne sais à quel Dieu présent ou absent s'adresse l'*Enfer-Ciel* (1) de Robert Poulet. Ce journal d'un condamné à mort est un livre de confidences et de retour sur soi. Les idées y sont si voilées, la sensibilité si lyrique, qu'on hésite à juger, fidèle en cela au vœu de l'auteur.

Je me sens démuni devant le témoignage de celui qui a vécu l'angoisse de la mort. J'ose à peine dire que je me figurais autrement le journal d'un homme perdu. Je songeais peut-être aux lettres de Jacques Decour, de Gabriel Péri. Robert Poulet a été gracié, il le dit en passant, mais cela n'enlève rien à l'authenticité de sa pensée. Je regrette seulement de suivre avec peine l'histoire de Robert Poulet ; j'ai deviné qu'il avait été dans sa jeunesse maurrassien, homme politique et écrivain. Il est Belge. Condamné à mort au moment de la libération, il prend le parti de tous les prisonniers. Il est pour eux contre la société, contre les juges. Je ne serais pas étonné pourtant qu'autrefois Robert Poulet ait été partisan de la violence.

Ce qui est infiniment plus émouvant c'est cette poursuite du bonheur à rebours. Le prisonnier désespéré à l'idée de voir sa femme de moins en moins souvent, lui voue ses plus purs élans poétiques en reconnaissance des instants de bonheur privilégiés qu'elle lui a donnés. Rencontre unique d'elle et lui. *Enfer-Ciel* est sans doute un poème obscur, mais le mouvement de passion qui donne tout son poids à l'homme qu'on a jugé et condamné lui confère une grandeur, une chaleur qui soulignent l'appel immense de la vie et du bonheur et la petitesse dérisoire des grandeurs d'établissement. Et, ainsi le prisonnier perdu, oublié dans sa cellule, rejoint paradoxalement le monde vrai, ni l'Enfer, ni le Ciel, mais la Terre. Étrange communication, sublime communion de l'homme, privé de tout, même de la lumière, et de la nature. L'homme est sensible aux approches de l'orage, à l'éveil de la terre, à tous les signes de la pluie et du soleil. Ses rêves sont rêves de forêts et d'arbres, de blés qui s'endorment, d'un visage de femme au détour d'un chemin. Les saisons viennent torturer ou apaiser le prisonnier ; la chaleur l'écrase, l'épuise. L'homme attend comme une délivrance la nuit bienveillante.

Robert Poulet dispose d'un style d'une rare richesse, plein d'harmonies et d'images empruntées aux animaux, aux plantes, à l'univers tout entier.

Le *Journal d'un condamné à mort* a ceci d'original qu'il est littéraire jusqu'au défi.

JEAN-BERNARD RAIMOND

(1) Éd. Plon.

LÉONARD DE VINCI

Quelques rares esprits dominent l'humanité d'une telle hauteur que l'idée ne nous vient pas de nous interroger sur eux. Notre paresse fait leur grandeur mieux que notre curiosité. Ce sont de bons géants, d'un commerce agréable. Cônes d'ombre, ils incitent à la méditation ; cimes de repère, ils s'offrent à nous orienter dans les chemins de l'histoire. Ils sont si riches qu'on s'autorise sans scrupules à puiser dans les trésors de préceptes et de symboles qu'ils nous ouvrent, et si lointains qu'on ne se sent pas pour autant contraint d'assumer tous leurs dires et de se joindre au cortège des disciples. Leurs ambiguïtés mêmes nous sont trop profitables pour que nous songions à les dissiper.

Mais un jour, au hasard d'une date qui rappelle leur naissance ou leur mort, nous prenons conscience de l'usage abusif que nous faisions de leur nom. Nous comprenons que notre admiration hâtive a peut-être davantage prolongé leur réputation qu'assuré leur royauté, et nous rétrogradons de leur gloire vers ce qui l'a provoquée, de la légende vers l'homme. Pour nous en tenir au volume que Marcel Brion vient de consacrer à Léonard de Vinci (1), nous remarquons qu'aussitôt mis en présence d'un de ces génies, nous nous trouvons à la fois pauvres et trop pourvus d'idées à son sujet. Pauvres, parce que le temps qui s'est écoulé entre son époque et la nôtre ne nous a guère apporté de documents nouveaux. Nous déchiffrons toujours les mêmes *Carnets* et la masse seule des commentaires modernes, qui en facilitent la lecture, a grossi. Nous interrogeons les mêmes œuvres et leur message ne change que dans la mesure où nous varions notre éclairage sur elles. D'autre part, la distance toujours grandissante qui nous sépare de la Renaissance nous rend de plus en plus étrangère une manière de penser propre à ces années lointaines. Le mélange de rationalisme et d'esthétisme dont est faite l'activité intellectuelle de Léonard nous rappelle davantage Platon que nos contemporains. Nous admettons malaisément qu'une pensée puisse se chercher simultanément dans le culte du réel et le goût de l'allégorie, dans l'étude de l'anatomie et la fiction. Surtout, l'aventure universaliste nous paraît un leurre dont nous ne sommes plus dupes, tant par méfiance à l'égard de nos forces que par manque de foi en l'unité de l'univers. Mais il est vrai aussi que nous en savons trop sur Vinci. Le recul nous révèle, mieux qu'à lui, la variété de ses composantes. Nous détectons en lui l'héritage du moyen âge, dont il n'avait sans doute point conscience. Nous faisons un sort à chacune de ses découvertes, alors qu'il n'en pouvait soupçonner le destin. Nous situons l'artiste au faîte d'une évolution, le savant au début d'une ère, quand l'un ignorait

(1) Éd. Albin Michel.

aussi bien la mort prochaine de la peinture que l'autre l'avènement imminent des sciences exactes. Ce qui revient à dire que nous aliénons au passé et à l'avenir, ou plus précisément à la vision que nous avons de son passé et de son avenir, un être qui, vivant, s'est toujours cru rassemblé en chaque instant de son existence. Si bien qu'il faut convenir que la multiplicité de nos points de vue sur Vinci, aussi légitimes qu'ils soient, nous faussent son identité aussi sûrement que les omissions de ses biographes ou l'omnivalence de ses œuvres nous l'obscurcissent.

Marcel Brion a vu toutes ces difficultés. Il a suppléé à ce que nous ignorons en faisant appel à la plus vaste érudition. Il consent à diviser son effort, à suivre toutes les pistes, à peser minutieusement hypothèses et interprétations, quitte à se laisser entraîner sur de fausses voies. Mais il ne se prête à cette dispersion que parce qu'une conviction l'habite. La complexité de sa méthode ne lui fait jamais oublier que son but dernier est d'approcher un homme de chair et de nous livrer son secret. De même que Léonard, confiant dans la sagesse de la nature, pouvait se croire autorisé à tous les errements, puisque finalement la communion avec le cosmos ne lui serait pas refusée, Brion n'émet pas le moindre doute sur l'unité d'esprit de celui qu'il étudie et se croit assuré de pouvoir un jour célébrer sa victoire définitive sur le désordre de l'univers. Il se perd sans crainte dans les lacis d'une pensée multiforme et souvent mystificatrice, parce que, s'imagine-t-il, les détours de l'itinéraire ne l'empêcheront pas de parvenir au centre du labyrinthe. Et, comme il était prévisible, l'événement comble son attente. D'abord désarticulé, Vinci se trouve rajusté sous nos yeux, transcende les circonstances de sa vie, les opinions qu'on a avancées sur son cas, et résout l'une après l'autre, dans une synthèse de plus en plus large et ténébreuse, ses apparentes contradictions. Il s'achève dans l'imprécision mystique.

Prenons garde qu'une telle reconstitution s'opère sur un plan et selon des principes autres que ceux de l'analyse. Nous ne percevons la cohérence du génie vincien que dans un élan d'enthousiasme, en passant de l'observation logique à l'acte de foi, à la minute même où, par le fait de notre appel à l'irrationnel, les notions de limites et de différences s'abolissent en nous. Ce qui implique que ce n'est pas tant l'objet de notre enquête qui s'est rendu à nous que nous qui lui avons sacrifié notre mode de connaissance. Nous touchons au but au prix d'une démission intellectuelle et le livre de Brion, plus qu'une élucidation, nous apparaît comme une initiation, une profession de foi spiritualiste, une sollicitation au miracle.

Dans ces conditions, l'on peut se demander si face à ce Vinci réconcilié avec lui-même, qui nous dévoile son essence, un autre Vinci ne pourrait pas se dresser, non prolongé dans ses intentions, mais borné à ce qu'il a fait. Celui-là nous étonne encore aujourd'hui par ses ambiguïtés, au point que nous sommes enclins à leur attribuer sa permanence parmi nous. Certes il est la somme d'une époque, mais déchirée entre des tendances opposées. Ce qui

nous frappe en lui, c'est la coexistence de deux âges, l'énorme distance intérieure qui sépare l'esthéticien idéaliste, annonciateur du baroque et de la décadence, et le savant réaliste, précurseur des temps modernes. La nature est simultanément pour lui une entité abstraite, humanisée par des générations de peintres, et qui, reproduite avec soin, devrait conduire à la contemplation du parfait, et un « monde mineur », — cavernes, tourbillons d'eau, explosions et sécrétions, — qui de prime abord se refuse à toute discipline et dont on ne peut s'accommoder sans horreur. Nous serions tentés de penser, somme toute, que Vinci a hérité, d'une culture sur son déclin, un goût et une expérience de l'unité qui, issus d'une connaissance restreinte de l'univers, ne peuvent s'appliquer à ce même univers tout à coup élargi. En vain s'acharne-t-il, ivre d'exploration, à civiliser une réalité vierge et à coïncider avec elle. C'est faire erreur anachronique et vouloir trop tôt le fruit à l'époque des floraisons. Ni la tradition chrétienne, ni la sérénité antique ne peuvent pour le moment imposer leur frein au renouvellement des formes vivantes. Si bien que Vinci partagerait avec Socrate et peut-être avec Gœthe ce triste privilège d'avoir été de format à penser le monde à l'heure exacte, hélas ! d'une de ses mutations. Ce qui fait de lui un sage, non pas mystérieux, mais éternellement équivoque.

GEORGES PIROUÉ.

UTOPIE ET ANTICIPATION

Le personnage hors série qu'était H.-G. Wells nous est très intelligemment présenté par le livre que lui a consacré Antonina Valentin (1). « *La mort,* écrit-elle, *n'a pu faire taire l'urgence de sa voix de fausset, la grande colère de ses avertissements et sa rageuse pitié.* » A suivre, étape par étape, la vie du grand romancier et vulgarisateur, on ressent son extraordinaire vitalité, son optimisme foncier, sa confiance invétérée dans les pouvoirs de l'homme. Aussi bien, peut-on être agacé chez lui par un certain primarisme, un scientisme buté, un anticatholicisme sans nuances, un utilitarisme provocant. Il assumait d'ailleurs le tout allégrement, ne doutant guère de lui-même et du grand intérêt de toutes les constructions de son imagination. Éminemment britanniques apparaissent, chez H.-G. Wells une certaine candeur et un certain humour ; tels que les défauts et limitations de son esprit nous deviennent beaucoup plus supportables qu'ils ne le seraient chez un français. Cet antimonarchiste anglais était anticonformiste dans sa vie publique et dans sa vie privée et rêvait d'un monde gouverné par une aristocratie de sages.

Utopiste s'il en fut, H. G. Wells croyait fermement à un amé-

(1) *H.-G. Wells ou la conspiration au grand jour.* Éd. Stock.

nagement idéal de la planète et à la meilleure utilisation des découvertes scientifiques. Il n'est pas douteux qu'il n'ait ressenti en lui la transe prophétique et n'ait exercé toute sa volonté à donner vie à ses idées : « *Cette conception d'une conspiration au grand jour,* écrit-il, *pour réaliser une république mondiale est le cadre général dans lequel s'intègrent toutes mes activités sociales. Elle fait autant partie de moi-même que ma vie et mon poids.* » Sur le plan matériel beaucoup des prophéties des livres d'anticipation de Wells se sont réalisées. Pourtant la déshumanisation et la nouvelle barbarie de notre époque qu'il a assez vécu pour apercevoir ont porté un coup à ses plus généreux espoirs.

H.-G. Wells a montré son impatience des constructions de l'avenir par son besoin de créer des mondes nouveaux. Il est le grand maître de la littérature d'anticipation par laquelle se manifeste malgré tout un désir d'évasion. Deux ouvrages parus récemment appartiennent à ce genre. *Les Habitants des autres planètes* (1) de Kenneth Heuer se présente sous la forme fantaisiste d'un guide extra-terrestre et suppose des habitants dans la lune et même dans les comètes. L'ouvrage de A. M. Low, *C'est arrivé après-demain* (1), prophétise les modes de vie du proche avenir. Par exemple, on y lit : « *Nous deviendrons paresseux et des passe-temps comme la danse, dont l'origine semble être d'ordre sexuel ou religieux, finiront par surprendre. Il est vrai qu'on pourra danser en silence sur un rythme qui sera transmis aux danseurs par des écouteurs, voire directement au cerveau.* » Par ailleurs, A. M. Low néglige et l'angoisse et l'esprit de révolte qui pourraient, tout de même, dans l'avenir influer sur la mentalité de l'homme et partant, sur les réalisations matérielles de son industrie. Quel sera alors le sort de ces valeurs liées aux mots de liberté, de culture, de dignité, mots sur le contenu desquels on s'entend de moins en moins?

JEAN FOLLAIN.

LES ROMANS

LETTRE AUX VIVANTS

Dans *la Consolation du voyageur* (2), Marcel Arland s'est pris comme objet. Il dit *je*. C'est une chose banale pour certains écrivains, pas pour lui ; et qu'il y ait eu nécessité dans sa démarche, on n'en doute pas : si dire *je* est la première tentation du roman-

(1) Éd. Corrêa.
(2) Éd. Stock.

cier à ses débuts, sa première facilité (il n'est dépris de rien, cet artiste à soi-même inconnu ; devant son désir de faire une œuvre, il lui faut bien se raconter, s'il ne veut se taire), dire *je* à cinquante ans pour la première fois c'est prendre une décision et non plus suivre une pente. C'est, toute connaissance assimilée, tout orgueil à la fois accepté et réduit, tenter d'être soi. Être soi plus profondément et complètement qu'à travers la fiction. Est-ce possible, et la fiction ne permet-elle pas davantage? Pour la délivrance brutale d'un secret, le masque nous va. Mais il s'agit ici du sens entier d'une vie qui, en son milieu, prend conscience de ses lois, de ses choix, de ses thèmes avoués ou secrets, de ses appels, de son attente enfin : l'écrivain sait trop combien, exerçant son art, il peut être tenté de *prolonger*. Or là il voulait se réduire à soi, n'être que soi. Aussi a-t-il renoncé à la fiction. Mais il n'y renonce qu'en l'incorporant à son œuvre : des « histoires », récits, qui ne touchent pas directement en apparence au projet de l'auteur, traversent le livre. « Chacun de nous porte, appelle et suscite ses personnages » : les personnages d'un romancier ne sont pas absents de sa vie, ils ne peuvent être absents de l'œuvre où se cherche le *ton* de cette vie, qui, comme toute vie est mêlée de songes (ici les songes ce sont les œuvres).

Il n'y a pas de chronologie, et peu d'événements intimes dans *la Consolation du voyageur* qui, formellement est une lettre de l'auteur à sa femme, lettre poursuivie pendant plusieurs années. La révélation que le livre poursuit (c'est son rôle vis-à-vis de l'auteur) comme celle qu'il apporte au lecteur, sont d'ordre musical, sinon muet. Et il n'est pas facile, pour cette raison qu'on est souvent dans cette œuvre aux frontières de l'indicible, de lui trouver des équivalents critiques abstraits. On ne résume pas une sonate : on ne peut que la jouer.

Il faut quand même tenter de suivre Arland. Suivre est le mot, un mot du moins, qui convient ici : Arland demande à être suivi, c'est-à-dire connu, dans une dimension tranquille, dans la paix et l'ouverture du cœur. C'est un artiste qui existe et crée dans la sérénité : non pas la sérénité sans la passion, mais celle qui vient parfois après les passions, ou s'installe entre deux passions, conquête plus précieuse d'être menacée — qui veut être menacée dans cet *hinterland* où l'on ne renonce vraiment qu'en fonction d'une espérance.

Passions : troubles de l'âme, où l'amour n'entre pas seul, mais les idées de Dieu, de la nature et de l'art, l'inquiétude de la mort, et, sur tout cela, le déchirement et la joie d'être un homme. Un sens aigu, pathétique (dans le vrai sens du mot, sans opéra) de la vie, de sa fragilité, de ses surprises, de ses richesses, de ce rien qu'une volonté ou un regard soudain transforment en tout : Arland ainsi défini pourrait être pris pour un bavard nourri de lieux communs (encore qu'il y ait toujours beaucoup à dire sur ces lieux communs, ces vérités qu'on fréquente de moins en moins ; ce n'est plus à la mode, et on aime mieux élider l'essentiel) ou un philosophe ennuyeux. Pour bavard, il ne l'est guère : ce qu'il nous donne n'est pas une confidence mais un portrait de l'artiste par lui-

même (avec, à peine indiqué, le visage de sa femme — la donatrice — dans l'angle du tableau) ; et pour ennuyeux, cela ne va pas non plus : son livre est tout nourri de bois mouillés et de crépuscules, de vieilles maisons, de paysans à l'ouvrage, d'hommes et de femmes à l'amour et à la mort, d'odeurs, de lumières... Eh bien, voilà, on trouve le mot qu'il faut, parfois, au bout de sa phrase : Arland est peintre, il appartient à ces écrivains qui peuvent s'enivrer du monde, même quand le monde leur manque ou ne leur suffit plus ; qui trouvent une consolation secrète dans le paysage traversé, dans la forme et la couleur du monde et des vivants. Un des plus beaux livres d'Arland porte ce titre *les Vivants;* ce n'est pas hasard, on le savait déjà — et on en trouve la raison profonde dans la méditation poursuivie quarante ans durant, du petit garçon à l'écrivain mûri . « Par-delà quarante ans je retrouve le gamin maussade et brûlé d'angoisse qu'une mère menait sur les tombes... Déchiffrant sous le lichen les inscriptions d'une pierre, j'essayais alors d'imaginer quel avait pu être cet homme, ce qu'il avait aimé, ce qui avait fait de lui, au moins une année, au moins une heure, un vivant. C'est aussi bien ce que plus tard, devant chaque homme, j'ai toujours cherché. Il me semble que je ne m'en lasserai jamais ; il me semble aussi que je n'ai rien fait d'autre au cours de ces pages. » Rien d'autre, peut-être, mais c'est l'essentiel : la vie même est captée à sa source et l'artiste nous est présent, solitaire voué à la communion, au cœur d'un temps qu'il ressuscite et immobilise sans cesse, au cœur d'une attente angoissée et calme. Communication : la dimension intérieure de l'œuvre est bien celle d'une lettre, d'une invocation insistante à un être, dimension qui s'élargit jusqu'à ce qu'elle soit celle d'une communication avec les vivants, d'une lettre aux vivants.

Ainsi la grâce — il y a dix ans Arland publiait un roman sous ce titre — est conquise autant que reçue, la grâce qui se traduit par « la liberté de chaque chose et l'accord de tout », une grâce qui se définit en termes d'accueil et de don, — « il ne s'agit que de liberté et d'amour » — grâce de la vie essentielle, de la connaissance de soi poursuivie et saisie à travers le monde et les êtres. La grâce — ou l'attention à la vie — est conquise à force d'art et d'honnêteté — « la littérature doit être un effort vers la vérité » écrivait Arland en 1926 — et le voyageur est consolé. Il a *mesuré* sa vie, dans les deux sens : il la connaît et lui propose sa cadence.

Cela donne un très beau livre, d'une allure mozartienne, nostalgique et plein de force à la fois — où l'unité d'un grand écrivain se découvre et s'avoue, unité du regard porté sur le monde, unité d'une culture et d'une morale, qui informent les paysages traversés et les êtres rencontrés, unité tout autant conquise que donnée. Un portrait achevé, et, dans la perspective de l'œuvre de Marcel Arland, le dévoilement de sa signification.

GILBERT SIGAUX.

DEUX « NOUVEAUX » DANS LA CLASSE

Le roman français d'aujourd'hui est aux mains des enfants. Le cerceau du petit Bastide, le cahier gris de Jacques Thibault, la Madeleine à tremper dans le tilleul des *Jeunes filles en fleur*, la boule noire empoisonnée des *Enfants terribles* composent la panoplie de l'écrivain débutant. Le bon Sully Prudhomme n'a-t-il pas même rédigé sa devise :

On voit dans les sombres écoles
Des petits qui pleurent toujours.
Les autres font des cabrioles
Eux, ils restent au fond des cours...

André Gide et Roger Peyrefitte ont acidulé l'orgeat de Sully Prudhomme. Le diable est entré au collège avec *Si le grain ne meurt*. Depuis, le vert paradis est devenu verdâtre : ce ne sont que *Haine maternelle*, *Vipère au poing*, vengeur *Au nom du père*, supplices de *Quand vient la fin*. Mme Simone de Tervagne, Hervé Bazin, J.-C. Youri, Raymond Guérin font déambuler dans le laboratoire du Dr Frankenstein des marâtres raffinées et des pères martyrs. Derrière un rempart de dictionnaires latins, le pupitre levé en écran, des écoliers méthodiques tiennent leur journal.

Comment se présente cet enfant-poète? Quelle étiquette lui colleraient sur le front les psychologues de la caractérologie? Celle-ci, sans doute : *Na. E. S.* Traduisez : *Non actif, émotif, secondaire*. Ainsi vous classent, aujourd'hui, les philosophes.

C'est que Sully Prudhomme faisait, sans le savoir, de la caractérologie en vers. Les héros de son petit poème larmoyant, les héros de nos romans d'enfance, ces Poil de Carotte à la centième puissance sont d'abord des garçons calmes (ils ne font pas de cabrioles) ; ils sont hypersensibles *(des petits qui pleurent toujours)*; enfin ils possèdent, selon le jargon de l'École, une forte *secondarité*, — un large pouvoir de rêverie, de retour sur le passé, de transformation du décor.

Que ne découvre pas, de son côté, le psychanalyste? Le garçon est pour la mère contre le père, la fillette défend le père contre la mère. Et il y a des explications psychanalytiques à cet enchaînement de l'adulte à l'âge du collège. Les jeunes écrivains d'aujourd'hui, pour reprendre le mot de François Mauriac, ont fixé dans une quasi-éternité l'heure émouvante de remettre sa copie au professeur : « Décrivez vos premiers émois dans la cour de récréation ou vos vacances de l'été dernier. » M. Georges Borgeaud, lauréat du Prix des Critiques, avoue qu'il ne peut passer devant un préau où jouent des écoliers sans éprouver un petit pincement.

Qui nous guérira de cette maladie infantile? « Des vieillards! Des vieillards! » suppliait André Gide dans *les Faux monnayeurs* : s'est-on jamais avisé, demandait-il, de l'insignifiance du volume occupé par le vieillard dans la littérature française?

Vieillissement de la population, péril pour une nation. Tel est le jugement des démographes. Le rajeunissement des héros de roman n'est pas un péril moindre. Il n'y a qu'un Joad pour combien de Pyrrhus, d'Esther, de Mithridate? Fabrice et Rastignac avaient tout de même échappé depuis longtemps à la férule. L'inflation a gagné les années d'apprentissage et les éducations sentimentales.

Il y a deux *nouveaux* dans cette jeune classe très chargée. On ne leur donnera pas de prix d'écriture — je veux dire la récompense de ceux qui trouvent de riches images, exubérantes, qui inventent un style où suivent seulement les bons exemples. Ils possèdent quelque chose de plus rare. Chacun de ces jeunes garçons sait révéler son drame — et c'est le même.

Le héros du *Préau* (1), de Georges Borgeaud, est pensionnaire dans un collège religieux. Élève médiocre, solitaire. La religion l'attire. Son directeur de conscience le renvoie à ses « devoirs d'état ». Première étape. Il devient l'hôte d'une jeune femme fort dévote qui prie longuement chaque jour dans un petit oratoire. Le garçon prie avec elle. Mais il voudrait davantage, il ne sait quoi d'immense où il se pendrait. Rien de matériel, une vaste force diffuse à quoi il ferait don de soi. L'amour? Assurément. Plus avisée, ou incompréhensible, la jeune femme le renvoie à la religion de l'*Abêtissez-vous!* Deuxième étape.

La troisième étape l'amène aux réalités de l'âge d'homme : la jeune femme a un soudard de mari qui emmène le gamin boire et danser dans les villages.

★

Il se leva. Ce lit était trop confortable, trop « familier ». Avec lui, il emporta une couverture et s'étendit sur le sol, à même le tapis. Le contact de tout son corps avec la dureté du plancher rompit l'ouate de la familiarité. L'image finale n'est pas très recommandable, mais c'est là un parfait réflexe du héros de *l'Enfance d'un autre*, de J.-B. Pontalis (2).

Gosse de riche... Il y a quinze ans, les aînés de ce jeune homme figuraient parmi les militants communistes de la revue *la Guerre civile;* c'étaient les bourgeois, fils de banquiers, mais révolutionnaires, de *La conspiration* de Paul Nizan. Le Loulou de *l'Enfance d'un autre* souffre de voir ses parents et ses amis, ceux de sa classe, ricaner en visitant le Moscou de Staline.

Sa riposte est strictement individualiste. En conflit avec son milieu, il ne songe pas à s'agglomérer dans un autre. Le groupe aurait-il moins d'attrait que du temps de Paul Nizan? Voilà, en tout cas, en quoi l'écrivain reste « chargé de chaînes », fidèle à son adolescence. Devenir homme, c'est se condamner au réalisme ; pour un romancier, c'est évoquer les avoués et les accouchements, les camps de prisonniers et les crises conjugales, le bureau, les cotisations syndicales et la carte d'électeur. Loulou, dans *l'Enfance*

(1) Éd. Gallimard.
(2) Éd. de la Table Ronde.

d'un autre, accomplit, par dégoût de la richesse et pour se dépayser, une aventure populiste. Au bout, l'amour, mais préservé de tout réalisme. Un livre sur l'adolescence peut-il être réaliste? *Puis il se décide*, écrit J. -B. Pontalis, *à quitter la salle de bains, évitant les miroirs, témoins insupportables et niais*. L'adolescence est irréaliste ; celui qui s'éveille a les yeux brouillés.

Aussi les personnages sont-ils tout d'une pièce. Ils sont *cela*, et un point c'est tout. L'adulte écrivain, lui, aime les miroirs ; peint son héros de face ; mais des glaces, par derrière et sur les côtés, éclairent encore la nuque et le profil. Les miroirs expliquent. Ah ! les « nouveaux » ont bien le temps d'apprendre la géométrie.

L'enfance du héros de Pontalis commence là où s'achève celle du collégien de Borgeaud. L'amour à l'âge d'homme, *c'est la fin de son enfance*, écrit-il. *Ou le commencement d'une enfance vraie* : cette féerie luxuriante que Borgeaud évoque sans éclat, à petites bouffées, avec le jeu de jambes d'un boxeur qui se laisse acculer lentement (c'est inévitable) contre les cordes. L'enfance est vaincue.

PIERRE MAZARS.

UN HÉROS D'ACTUALITÉ

Il y a des modes en littérature, comme chez les couturiers. On ne sait à quoi elles sont dues. Il est difficile de croire que les écrivains se communiquent l'un à l'autre leurs idées. Pourtant ces idées sont dans l'air. Elles circulent ; plusieurs mains les attrapent au vol, et les livres se ressemblent tous. La mode est, cette année, aux souvenirs d'enfance. On se souvient de soi-même avec attendrissement, tristesse ou ferveur. On se penche sur son passé. Avant de s'asseoir à sa table de travail, on remet sa culotte courte.

Les livres de pure imagination en paraissent soudain insolites. Un écrivain qui refuse toute nuance autobiographique, qui se détache de ses personnages et choisit raconter une histoire au lieu de se raconter passe pour original. C'est là la première vertu du livre de Félicien Marceau : *l'Homme du Roi* (1). Pour dépayser complètement son lecteur, il décide de faire revivre une mythologie surannée de rois, de princes héritiers, de banquiers, et de barons, les enferme dans une petite cour plus ou moins imaginaire, après la guerre de 1914, époque qui nous paraît déjà si lointaine, si archaïque qu'on est surpris d'y entendre parler de phonographe. Dans ce décor, qui semble fait pour l'opérette, Félicien Marceau commence par entrelacer des intrigues si subtiles qu'on se prend à fredonner un petit air de valse en voyant la belle Frieda, poussée par son amant Rudolf, devenir la maîtresse du prince héritier, tout en épousant le baron Gurka.

Mais on s'aperçoit bientôt qu'il s'agit de tout autre chose. Cette allure d'opérette n'était qu'un piège dans lequel le lecteur tom-

(1) Éd. Gallimard.

bait, très vite séduit. Une fois pris, il se laisse insensiblement conduire vers une fin qu'il ne soupçonnait pas. L'auteur modifie, page après page, sa lumière avec une habileté surprenante. Cela arrive souvent au théâtre. On écoute une scène, on est pris par le dialogue, le jeu des acteurs ; on n'a pas le temps de s'apercevoir que l'éclairage change, que les projecteurs se resserrent, que le décor, tout à l'heure charmant, se charge d'ombres qui accentuent et soulignent sa profondeur. La comédie devient drame. C'est ce qu'a voulu Félicien Marceau. Je ne connais pas de livre où le changement de ton soit conduit avec un art de la progression aussi subtil et aussi efficace. On pensait sourire encore. On s'aperçoit qu'on est devenu grave. Le personnage de Rudolf, si léger, si mince, a envahi peu à peu la scène. Son visage se dessine, se modèle, prend tout son relief. Ce n'était pas le simple goût de l'intrigue qui l'habitait, mais l'amour secret du pouvoir. Ce héros de comédie à couplets était un chef d'État. La cour imaginaire, le vieux roi, le prince héritier, les banquiers, les belles baronnes ont disparu, Félicien Marceau, loin de raconter une histoire, comme il le laissait croire, traçait le portrait d'un grand Personnage.

Et ce Personnage de roman nous touche plus qu'on ne pouvait s'y attendre. Car il est bien de notre temps. Cette histoire d'amour entre un homme et la politique, cette passion qu'il a du pouvoir, ce désir de gouverner, analogue dans sa violence au désir physique, et qui envahit peu à peu la vie du héros, nous replonge constamment dans l'époque que nous vivons. Cela apparaît dans le dernier chapitre qui n'est pas seulement un tour de force littéraire mais une sorte de confession à visage découvert.

L'Homme du Roi, malgré le déguisement que lui a si habilement imposé l'auteur, est un héros d'actualité.

JACQUES TOURNIER.

LA RÉALITÉ SE VENGE

Quelle confusion est la mienne ! A l'heure où j'écris ceci, je n'ai dévoré que soixante-deux romans de Georges Simenon, sur cent cinquante. Et cela ne m'empêchera pas d'avoir une opinion d'ensemble sur cette œuvre qui ne cesse de s'étendre, de proliférer inorganiquement (bien qu'avec des mutations et des régressions bizarres). Enfin, il faut prendre son parti ; tant pis si tel ou tel des quatre-vingts volumes dont je ne me suis pas encore repu inflige un démenti à mes généralisations. « Ah, si vous connaissiez *Lettre à mon juge!* » s'écrie à ma gauche un simenonophile. « Oui, mais quand on a lu *Maigret chez le coroner!...* » soupire à ma droite un simenonophobe. Écoutez, on n'en finirait pas ! L'auteur de *la Jument perdue* a beau se renouveler et se transformer à vue d'œil, en nous annonçant toujours qu'il n'en est qu'aux préliminaires, que « le vrai roman » apparaîtra plus tard, au bout de ces métamorphoses, il vient un temps où, sans même lui avoir con-

sacré plus de deux ou trois cents heures de notre vie, nous pouvons nous faire une idée de la sienne et nous demander ce qu'il *est.*

Ayant donc fait des séjours répétés et prolongés dans chacun des quatre âges de l'ère simenonienne, échelonnant des explorations et des sondages dont le premier vise *Au Pont des Arches* (1921) et dont le dernier atteint *Maigret et la grande perche* (1952) (1), je me pose anxieusement cette question, qui me paraît résumer toute l'affaire, exprimer ensemble le comble de mon admiration et le comble de ma déception : « Pourquoi n'est-ce pas de la littérature? »

★

On a déjà répondu : « En 1840, on disait la même chose de Balzac. » Et de rappeler les débuts d'un certain Lord O'Rhoone, qui ne s'offrit peut-être pas à écrire un roman en deux jours sous une cloche de verre ; mais il s'en fallait de peu. L'argument fait lever les yeux au ciel. Ce n'est pas parce que Simenon a fabriqué dans sa jeunesse cinquante rapsodies presque aussi exécrables que *l'Héritière de Birague* qu'il a des chances de nous donner un jour l'équivalent de la *Comédie humaine.* C'est parce que *la Maison du canal, le Testament Donadieu, la Neige était sale,* sont des bouquins extraordinaires, supérieurs en mouvement, en force, en vérité immédiate, à n'importe quel Bernanos ou quel Céline. Mais la question demeure en suspens.

Si le sommet de l'art, c'était de donner le plus exactement *le sentiment de la vie,* le prolixe Liégeois serait imbattable. On parlerait du « siècle de Simenon». Mais non. Les lecteurs attentifs ne se diront jamais, lisant ses meilleurs livres : « Voici le premier écrivain de ce temps ; » ils se diront : « Bah ! pourquoi ne l'est-il pas? » Tout le problème gît dans cette nuance d'indifférence et de perplexité.

Certains tranchent : « Il n'a pas de style. » Qu'on ne réplique pas : « Balzac non plus. » C'est un préjugé. Lisez l'exposition d'*Un ménage de garçon,* la fin de *Séraphita,* le portrait de Mme Marneffe, ou le tableau de la presse parisienne dans *les Illusions perdues;* et vous verrez si le plus grand romancier de la terre écrit mal ! Il sacrifie sans hésiter l'écriture aux nécessités du récit, ou même aux exigences de l'idée ; ce n'est pas du tout la même chose. L'anthologie balzacienne ne chôme jamais. Parmi les quarante mille feuillets que Georges Simenon a noircis jusqu'à présent, il n'en est sans doute pas un seul qui mérite d'être considéré à part, complaisamment, comme on fait d'un coin de forêt ou d'un visage dans la foule. Quelques descriptions ou notations rapides, qu'on pourrait citer tout au plus, ne vont pas au-delà du bon travail d'élève. En général, Simenon se contente de l'expression la plus plate ; il la veut même telle, les grâces du vocabulaire le gênent ; il n'a pas l'ombre d'une coquetterie, ni d'un amour-propre d'écrivain. Les mots qui passent sous sa plume — ces mêmes mots que Flaubert écoute avec tant de soin, que Barbey d'Aurevilly fait briller au soleil, que Giraudoux charme comme des serpents —

(1) Presses de la Cité.

deviennent soudain quelque chose d'infirme et de terne, qui décourage le goût plus encore qu'il ne l'offense. Mais il n'y a guère plus d'art chez Cherbuliez, chez Courteline, chez Romain Rolland, qui comptent cependant dans la littérature, à des titres divers...

Dira-t-on alors que le père de Maigret ne cherche même pas, quant à lui, à feindre des ambitions ou des inquiétudes esthétiques, et que c'est cela qui est grave? Zola se croyait un savant ; il se réclamait de Dupuytren et de Claude Bernard. Et Rivière voulait voir clair dans le cœur humain ; rien de plus. On peut être un artiste sans le savoir et malgré soi. Il y a des livres sans beauté qui sont quand même des livres.

Ceux de Simenon font du moins paraître ce sens et ce frémissement de la fatalité, de quoi procèdent tant de chefs-d'œuvre. Peu de narrateurs, plus que celui-ci, savent donner la lourde impression du destin qui plane, du malheur qui incline sa pente et qui grossit son souffle. Mais ces héros, d'une physionomie, d'une allure, d'un langage si justes, ne représentent rien, n'importent à personne. Derrière les infortunes d'Anna Karénine ou de Tess d'Urberville, on devine de la grandeur : l'univers plein de forces obscures, l'âme convulsée de l'humanité, ou l'immense firmament de la poésie. Derrière les innombrables petits bourgeois déveinards dont Simenon nous montre la déchéance, il n'y a que d'autres petits bourgeois, à l'infini. Ce naturalisme si exigeant s'est radicalement dépoétisé. Sauf quant à la fameuse « atmosphère », laquelle n'est pas un artifice de mise en scène, une astuce de peintre scrupuleux, mais l'enveloppe indispensable dans laquelle naîtra le sentiment du réel.

Presque tous les récits de Simenon commencent par cent pages magistrales, auxquelles on assiste comme à un phénomène de la nature, et à l'issue desquelles on se retrouve infailliblement devant une certaine quantité de substance vivante, dont un autre Simenon s'empare alors pour en tirer des surprises et des drames. Beaucoup, beaucoup moins habilement... De fait, ce rénovateur du roman policier, qui n'est qu'action, se sent mal à l'aise dans l'action. C'est dans la peinture des *états* qu'il triomphe. Personne, non pas même les merveilleux intimistes anglais, ne sait comme lui suivre pas à pas, soupir à soupir, un être engagé dans le commun de la vie. Tout y sera, le toussotement machinal, le tâtonnement du pied qui recherche la pantoufle, la rengaine qui trotte dans l'esprit, l'épaule qui remonte, la main qui farfouille dans le pot à tabac ou dans la boîte à sucre.

On n'a jamais épié, copié aussi minutieusement la moisissure de l'existence. Au milieu des habitudes reconstituées, les sens fonctionnent, les cœurs battent. Tout est prêt pour le jaillissement et la montée de l'image entre les images. L'art du roman, c'est cela surtout, chez les plus grands : un bouquet de figures saisissantes, significatives, qui se dégage de l'humus, et qui entre en nous, qui se mêle à notre émotion et à notre pensée. Avec Simenon, on reste toujours au niveau de l'humus. *L'important* ne commence pas.

Ne comptons pas pour tels ces accidents et ces complications

narratives qui le plus souvent, sous sa plume, n'ont l'air que de concessions faites aux lois du genre ou aux routines du public. Au fond l'univers de Simenon est un univers statique, une gelée humaine dans laquelle l'attention du romancier (plutôt que son imagination) découpe des « tranches de vie », garanties saines et comestibles. Saucissonnisme romanesque, dont la matière sera choisie invariablement dans une couche inférieure de la psychologie et de la sensibilité. Parmi les cinq ou six mille personnages de ces cent cinquante volumes, on n'en rencontre guère qu'une dizaine d'à peu près intelligents, ou dans l'âme de qui se distingue quelque pensée indépendante, quelque aspiration neuve. Point de volonté non plus : c'est le règne de l'abandon et de la décomposition mentale. *A vau l'eau* multiplié par mille et considéré du dedans, sans la moindre cuirasse d'ironie, sans la moindre intervention du goût. (Il faut d'ailleurs reconnaître dans le curieux roman de Huysmans une des sources de la littérature contemporaine ; *la Nausée* en procède directement, et il n'y a qu'un pas de Folantin à Roquentin.)

★

Georges Simenon nous décrit la masse des hommes telle qu'elle est dans ses zones basses, et telle qu'elle sera sans doute tout entière lorsque les acides qui la dissolvent auront produit tout leur effet. Il est le chantre de la veulerie balbutiante et exaspérée ; l'évocateur d'une ruine humaine au fond de laquelle il n'y a plus que des grouillements et des croupissements. Quand notre espèce aura perdu ses derniers individus, elle ressemblera parfaitement à ce modèle. A ce point de vue, le témoignage de cet observateur non prévenu doit être noté ; croyons-l'en sur parole, le monde a terriblement changé depuis l'époque classique. Aux *passions*, qui supposaient des ressources d'énergie et de vitalité, plus ou moins dévoyées, se sont substituées des *maladies morales*, qu'alimente la pulpe même de l'âme. Comparez *l'Éducation sentimentale*, qui passe pour un livre pessimiste, à *Pedigree* (le plus long et le plus fort des romans de Simenon ; un chef-d'œuvre d'exactitude). Vous mesurerez les progrès d'une pourriture qui, voici cent ans, était encore inséparable d'une certaine honte secrète, d'un certain désespoir contenu. Il n'y en a plus trace aujourd'hui. Le véritable « mal du siècle Vingt », c'est l'inconscience. Le cri, d'alarme ou de colère ou de dérision, on ne sait pas, que Ferdinand Bardamu fait entendre « au bout de la nuit », Roger Mamelin ne le pousse plus : il ne sent plus le péril ; il se croit seulement en plein dans le réel des choses. C'est ce qui avilit le plus les héros de Simenon : ils ne voient rien ; ils ont un nuage qui leur pèse sur l'esprit.

Chair et cuir, de Félicien Marceau, faisait éclater une lueur dans cette cave ; une dernière lueur : celle du total cynisme. Entre ses créatures éteintes, enténébrées, Simenon circule comme un chat ; il n'éclaire pas, il flaire, il situe, il constate. Ainsi reconnu, même le gibier de Maigret, les assassins aux frénétiques calculs, ont la cervelle engourdie, la face placide, le pas traînant d'une race aux réserves épuisées. Roman des déchets, des résidus, des

sous-produits. Roman qui, comme tel, agit sur nos parties mortes, nous attire par la lugubre connivence de la paresse et de l'abrutissement. On lit Simenon comme on boit un verre de bière à une terrasse de café ; comme on va voir un film, n'importe quel film, au cinéma le plus proche. Tout une fraction de nous-même reste absente de cette fête de la passivité.

Cela n'empêche que l'auteur de *Marie qui louche* (1) ait une sorte de génie. Qu'il soit peut-être le seul génie qui nous reste — en marge de la littérature, comme Eugène Sue. Et qu'à son trois centième ou quatre centième volume, il ait une suprême chance d'y entrer, dans la littérature, s'il lui vient par miracle, outre son inégalable puissance de création, quelque regret de l'homme, quelque soupçon de l'art.

WALTER ORLANDO.

AU PAYS DES LOUIS XIX

Voici une chronique de bonne compagnie. Point d'humbles métiers ou de modestes rapetasseuses. Nous n'y aurons affaire qu'à un empereur, qui est Julien l'Apostat ; à une impératrice, qui est sainte Hélène ; à un pape, qui est Hadrien VII. Comment, Hadrien VII? Le dernier des papes à porter ce nom — et qui fut aussi le dernier des papes non italiens — ne s'est-il pas arrêté au chiffre VI? C'est que le présent Hadrien est imaginaire.

★

De tous les genres littéraires, le roman est le plus libre. Je sais bien que lorsque, non sans quelque gloriole, le romancier se plaint d'être prisonnier de ses personnages, il n'a pas tort. Dès sa dixième page, le roman prend son existence et oppose sa force d'inertie aux corps étrangers que le romancier voudrait y introduire. N'empêche que le romancier peut au moins essayer. Et tout peut lui servir. De tous les objets, de tous les caractères, de tous les êtres que je rencontre, du ministre qui me reçoit à la femme de ménage qui me raconte les méfaits de son Jules, de cette auto qui démarre à cette lampe qui m'éclaire, de cet enfant qui joue à cette femme qui geint, il n'est rien que, romancier, je puisse à priori refuser. Le roman peut s'annexer tout ce qu'il veut. On ne voit pas dès lors pourquoi il s'arrêterait devant cette garde qui veille aux portes du Louvre et pourquoi, lui qui consomme tant de bacheliers, de médecins et de plombiers, il ne s'attaquerait pas aussi aux rois, aux empereurs, voire aux papes. Le sujet est tentant. Il faut sans doute autant d'intelligence et de courage pour mener son ménage qu'un royaume. On comprendra ce que je veux dire si j'ajoute que ce sont là cependant des ordres de grandeur assez différents.

(1) Presses de la Cité.

Sujet tentant mais aussi semé d'embûches. Un souverain imaginaire, bien entendu, c'est du roman, au même titre que le plombier ou le pharmacien. Mais c'est aussi, et par cela seul qu'il est souverain, un personnage historique. Historique en ce sens que son domaine, c'est l'Histoire. Je puis bien, dans un roman, décrire un pharmacien qui a réellement existé. Il n'en sera pas historique pour autant. Je puis même le mêler à des événements historiques, le faire mourir à Verdun ou le présenter à Poincaré. Il ne fera jamais que subir l'Histoire. Un souverain, lui, la fait. Sauf si nous prenons un fantoche — auquel cas il est bien inutile de déranger une tête couronnée — il pèsera sur l'Histoire. Ce pharmacien et ce souverain, nous pouvons d'une plume égale les montrer à leur job. Sauf que, pour le souverain, ce job, c'est l'Histoire. Il y a là un moment où il nous faut bien lui faire rejoindre quelque chose qui est antérieur à notre roman, qui existe en dehors de lui. Lorsque le Gurau, de Jules Romains, devient ministre, il faut bien qu'il s'arrête un moment de conter fleurette à Germaine Baader, personnage imaginaire, pour rencontrer Caillaux ou Jaurès, non seulement personnages réels, mais personnages que nous connaissons déjà, qui existaient déjà avant le roman. L'affaire se corse. Balzac, lui, plus prudemment, fait mourir Marsay au moment où il devient président du Conseil.

Je sais de quoi je parle. Je viens moi-même de publier un roman où figurent un roi, un prince héritier, un président du Conseil. Ce ne sont pas là des gaillards d'un maniement commode. Pour parler de deux amants, il suffit d'un pré, d'une rue, d'un lit de n'importe quel style. Ces accessoires sont faciles à trouver. Mais un roi, ça veut un royaume. Où le trouver? En prendre un vrai? Risquer des phrases de ce genre : « Le 14 juillet 1922, Paris fêtait l'avènement au trône de Louis XIX... »? C'est beaucoup demander au lecteur. En inventer un et le dénommer Valdagne ou Moldavie? Depuis *la Veuve joyeuse*, ça ne fait plus très sérieux. Pour mon compte, je m'en suis tiré en inventant un royaume et en essayant aussitôt de faire oublier qu'il est inventé. Dans son *Hadrien VII* (1), Frederick Rolfe n'avait pas la même ressource. Il a voulu inventer un pape. Parfait. Mais il n'y a qu'un pape. Impossible de le placer ailleurs qu'au Vatican. Et, d'autre part, on ne devient pas Souverain Pontife comme on devient roi, par le hasard de la naissance et indifféremment à vingt ans ou à quarante. Frederick Rolfe s'en est tiré en escamotant — ou à peu près — la question de l'élection. Il imagine que, lors d'une vacance du trône de saint Pierre, l'accord n'ayant pu se faire sur aucun cardinal, le Conclave finit par élire un certain prêtre anglais. Pourquoi lui? Pour une raison assez vague, ledit prêtre ayant été retardé dans sa vocation et ayant, de ce fait, subi un dommage que seule cette élection peut réparer. L'auteur n'insiste pas. Il a raison. Mieux vaut pas de raisons que de mauvaises. Il y a là une donnée qu'il faut avaler. Cette arête passée, le reste du poisson passe fort bien. A force de détails vrais, à force surtout de convic-

(1) Éd. de *la Table Ronde*.

tion, l'auteur trouve un ton qui sonne juste. Peu importe comment nous sommes entrés au Vatican. Nous y sommes et le roman est passionnant.

En le prenant, bien entendu, *cum grano salis*. Le sujet était formidable, dans le sens originel du terme : à faire peur. On imagine ce qu'il aurait pu devenir entre les mains de Bernanos (1). Rolfe n'est pas Bernanos. Dans sa préface, le traducteur de *Hadrien VII*, M. Jules Castier, donne à son sujet quelques détails. Né à Londres en 1860, Frederick Rolfe, jeune encore, se convertit au catholicisme. Il veut se faire prêtre, mais est renvoyé successivement de deux séminaires pour cause de vocation insuffisante. Après un séjour à Rome, il se fait appeler baron Corvo. Il s'occupe de mille choses, d'affaires, de peinture, de photographie, toujours en rapport avec les milieux ecclésiastiques que d'ailleurs il semble avoir largement exploités (histoire, peut-être de justifier son pseudonyme, Corvo voulant dire Corbeau). Il publie divers ouvrages et notamment les *Stories Toto told me*, dont on a pu lire ici même des extraits (2), une histoire romancée de la famille Borgia, un *Don Tarquinio* qu'il présente comme la transcription d'un manuscrit du XVIe siècle, un roman vénitien, *The Desire and Pursuit of the Whole*. Il meurt à Venise en 1913.

Nous tenons ici les principales sources d'inspiration de son *Hadrien VII* : une vocation contrariée ; l'amour de l'Italie ; une foi probablement réelle mais sans doute confuse et désordonnée (et qu'il serait peut-être plus juste d'appeler : le goût des choses de la religion) ; l'intérêt pour les papes ; le don du pastiche (car un roman comme celui-ci ne va pas sans un peu de trompe-l'œil) et enfin un génie brouillon qui devait le pousser vers un sujet si grandiose. Visiblement *Hadrien VII* est un de ces livres-revanches, où l'auteur projette une image glorieuse de ce qu'il aurait voulu être, où il se rembourse — et avec usure — des échecs et des ratés de sa vie. Image magnifiée mais qui reste ressemblante. Avec ses moments de grandeur, avec sa foi véritable, avec ses vues parfois si curieusement prophétiques (notamment les passages sur la Russie), ce pape reste un esthète anglais égaré sur le trône de saint Pierre. Le mélange n'est pas sans saveur. Il y a des traces de Dickens. On appréciera notamment la confrontation du pape avec une délégation de socialistes anglais (*« l'un mit un genou en terre et lut, au fond de son chapeau, le nom de celui qui l'avait fait »*). En bref, une œuvre assez extraordinaire, avec des trouvailles, des drôleries, du pathos, des longueurs, peu d'émotion, mais des pans de grandeur.

★

Hadrien VII n'est historique que dans la mesure où son auteur tente de l'insérer dans l'Histoire. En revanche, sont parfaitement

(1) Il y a aussi *le Pape du ghetto*, de Gertrude VON LE FORT. Mais, si je me souviens bien, il s'agissait là non d'un pape imaginaire mais d'un pape de l'existence duquel on n'est pas très sûr.

(2) *La Table Ronde*, 1er mai 1952.

historiques, dans tous les sens du terme, les héros du *Songe de l'Empereur* (1), que vient de publier André Fraigneau, et du *Hélène*, d'Evelyn Waugh, dont la traduction, par Mme Marie Canavaggia, a paru récemment (2). L'un est Julien l'Apostat. L'autre est cette sainte Hélène, femme de Constance Chlore et mère de Constantin, connue surtout pour avoir retrouvé la Sainte-Croix. Nous faisons donc ici un pas de plus sur ce pont tendu entre le roman et l'Histoire. Pourtant ce sont des romans. Dès sa première page, Evelyn Waugh l'affirme : « *Ce livre est un roman.* Et André Fraigneau insiste : « *Les romanciers, de plus en plus nombreux, qui épousent la vie de personnages, non plus rencontrés dans la rue, mais dans les livres d'Histoire, revendiquent l'héritage d'une désinvolture que l'on ne reproche plus aux écrivains d'observation ou d'imagination. Le tout est de respecter un minimum de vraisemblance...* » Le sujet reste de l'Histoire. La méthode est celle du roman. Ce n'est pas que l'historien ne puisse, à l'occasion, s'aventurer dans la psychologie de son Frédéric II ou de son Cavour. Mais, en principe, il ne pourra le faire que s'il a un document sur quoi s'appuyer. Là où l'historien cite, André Fraigneau et Evelyn Waugh inventent, devinent. Comme d'autres romanciers prennent dans la rue ou dans leurs souvenirs, ils prennent dans l'Histoire, comme le dit Evelyn Waugh, les éléments qui excitent leur imagination. Et, à partir de ces éléments, ils projettent devant nous un être qui, en réalité, comme tout personnage de roman, est fait autant d'eux-mêmes que du modèle.

On a beaucoup parlé — et ici même — des *Mémoires d'Hadrien*, de Mme Marguerite Yourcenar (3). Cet ouvrage s'appuie certainement sur une documentation considérable. Ne connaissant guère d'Hadrien que cette curieuse villa, où, en pleine campagne romaine, cet ancêtre des touristes à Leica a rassemblé ses souvenirs de voyage, je suis bien incapable d'en juger, mais enfin d'excellents critiques l'ont affirmé et je les en crois volontiers. Cette érudition pourtant n'a ici de sens que dans la mesure où elle se fait oublier, que dans la mesure où la vérité historique ne sert que de support à cette vérité plus proche et plus profonde : la vérité du roman. C'est pourquoi les ouvrages de ce genre ne me paraissent guère convenir que pour des personnages dont précisément la vérité historique est insuffisante, soit à cause de leur éloignement dans le temps, soit à cause de l'absence de documents, soit à cause d'un certain mystère établi autour d'eux et qui permet toutes les interprétations. Ç'était le cas notamment pour ce Gaspard Hauser, auquel Wassermann a consacré un de ses plus beaux ouvrages. C'était le cas aussi de ce Louis II de Bavière dont André Fraigneau nous a jadis donné le journal apocryphe.

Un des intérêts de ce genre de livres est de « rajeunir » l'Histoire. Dans l'ouvrage d'Evelyn Waugh, il y a notamment une description de conférence qui est parfaite. On se croirait dans un

(1) Éd. de *la Table Ronde*.
(2) Éd. Stock.
(3) Éd. Plon.

cercle genevois ou à une réunion de groupe Esprit. D'autres anachronismes sont plus lourds, ainsi lorsque, parlant du pape Sylvestre, l'impératrice Fausta déclare : « *Si on fait jamais de lui un saint, il faudra que sa fête tombe le dernier jour de l'année.* » André Fraigneau, à cet égard, a le goût plus sûr. Le mot *précieux* a malheureusement pris une nuance péjorative. Il faudrait la lui enlever un moment pour définir ce style à la fois si juste, si contenu et si brillant, où chaque mot a sa saveur et son éclat, où sans cesse on a l'impression de saisir quelque chose... quelque chose de précieux, il n'y a pas d'autre mot. « *La nappe jusqu'ici transparente de l'eau se caille, dépolit, et notre étrave attaque ce lait durci, avec peine.* » Mais surtout André Fraigneau évoque avec une parfaite sûreté ce qui devait être sans doute « l'atmosphère » de ce moment de l'Empire, lorsque le christianisme, assumant peu à peu toutes les raisons de vivre, ne laissait, dans les âmes qui le refusaient, que le vide, une nostalgie imprécise, le recours à la magie, aux songes, aux cultes secrets ou exotiques (le culte de Mithra), bref un vague ennui.

FÉLICIEN MARCEAU.

LES LETTRES AMÉRICAINES

COMBATS AVEC MON DOUBLE
de Christopher MORLEY.

Christopher Morley est un précieux. Comme sa préciosité ne saurait remonter au moyen âge américain et que, justement, Christopher Morley est un Américain, c'est un précieux d'une espèce assez particulière. Il a beaucoup lu, par goût et par profession ; il est agent littéraire et ne s'en cache pas. Il y a même dans *Combats avec mon double* (1), une psychologie de l'agent littéraire qui devrait inciter ses confrères à le lire, et aussi les auteurs.

Pendant des années, Morley s'est amusé à sortir un livre par an. Quand on lit des manuscrits et des livres, — pour le *Book of the Month Club*, — notamment, par milliers, c'est une hygiène excellente. D'ailleurs, certains de ses livres se sont vendus. Morley a même connu un très grand succès. avec *Kitty Foyle*, (2) best-seller dont fut tiré un film joué par Ginger Rogers. Depuis, sa réputa-

(1) Éd. Calmann-Lévy.
(2) La Nouvelle Édition.

tion a évidemment beaucoup baissé. Il y eut la guerre, des années de silence ; pendant plus de sept ans, il a travaillé à *Combats avec mon double*.

Sous le titre, *les Grandes personnes* on a déjà pu lire l'un des meilleurs romans de Morley. La version française, publiée à Londres, n'a pas été remarquée. C'est pourtant un livre exquis. Il y apparaît que l'auteur aime les « limericks », ces fantaisies rimées qui font le bonheur des Anglais. Unis par l'humour, tendresse et bouffonnerie vont se loger dans ces coquilles de culture très spécifique. Christopher Morley étend l'esprit des limericks au roman.

Cela donne mieux qu'une habile rhétorique. Si l'esprit de Morley ne se laisse pas prendre aux sentiments, il est certain que son cœur en ressent. Christopher Morley est un vrai poète. Son Georges, dans *les Grandes personnes*, son Richard dans *Combats avec mon double*, se mettent au vert, le premier pour un week-end, le second pour une cure. L'oisiveté leur conviendrait assez bien si la vie quotidienne respectait l'esprit des vacances, si les grandes personnes pouvaient jouir de la vie sans arrière-pensée. Il faut les entendre, les « grands », jouer au jeu de Vérité. Chacun doit dire une pensée qu'il a eue, mais qu'il n'a pas osé formuler. Ils jouent aussi aux Vingt Questions : est-ce un animal? un végétal? Tout cela n'est pas si simple...

Les Grandes personnes se sont donc réunies pour un week-end dans une île, Georges a invité une jeune femme qu'il aime et un couple d'amis ; Phyllis, sa femme, invite Martin, une sorte d'innocent qu'elle trouve dans le jardin et prend pour un peintre qui rêve de faire son portrait. Il y a les trois petites filles de Georges et de Phyllis. Or, Martin a l'aspect d'une grande personne, mais l'esprit d'un enfant. Sa présence, ses questions, parmi des grands qui ne le connaissent pas, mais l'accueillent comme l'un des leurs, changent les perspectives et accusent la pauvre pantomime sentimentale des adultes. L'île ressemble à un asile pour lunatiques — et Georges doit en faire le dithyrambe pour une brochure publicitaire...

Beaucoup plus complexe apparaît *Combats avec mon double*. Mais si l'on connaît un peu l'œuvre de Morley, le charme d'un tel livre-énigme sera immédiatement perceptible.

Nul doute que le sérieux américain, qu'il s'agisse de métaphysique ou de sentiments ne déplaise à Christopher Morley. Aux Emerson, Thoreau et autres Rousseau de l'Amérique, il souhaiterait pouvoir opposer un Voltaire, souhait qu'il ne se charge pas de combler. Mais à sa façon toute excentrique il livre un combat selon ses vœux. Ce dilettante raffiné, cet amateur d'éternelles vacances, ce sceptique désabusé dont la désinvolture suppose une totale gratuité, ce disciple d'Hazlitt dont le cœur appartient à Keats, n'échappe pas, malgré sa malice, à un certain « sérieux ». D'abord, il est trop cultivé, trop lettré, trop spirituel pour un Américain. Il le sait et le veut ainsi. Ensuite son humour ne trahit pas seulement une attitude en face de la vie. On peut y déceler des traces de satire, sans méchanceté, sans revendication bien

sûr. Morley ne prétend à rien. S'il témoigne, c'est au passage. Mais Christopher Morley est un homme informé, et inquiet. L'humanité est sur une mauvaise voie. L'homme se débat avec ses doubles et cherche la Vie, cette vie qui se nomme naturellement Zoé, chère Zoé, dont Richard reconnaît l'existence.

Combats avec mon double, riche en digressions et en badinage, apparaît comme une forme extrême du roman. Sous sa légèreté virtuose transparaissent un journal intime et une confession. L'expérience d'un homme mûr à travers sept années qui ne furent pas heureuses. En Morley comme en Sterne il y a une volonté de sourire, un humour rose qui n'ignore rien de l'humour noir, mais qui, par élégance, refuse cette forme dernière du désespoir. Par élégance et par souci d'équité. Il y a de bons moments dans l'existence, des moments où l'on rassemble les divers personnages que l'on porte en soi pour n'être que soi-même, considéré avec indulgence et un peu d'amitié...

Si j'étais directeur de revue — Dieu m'épargne cette tâche — j'aurais des lecteurs-citateurs. Les vrais critiques, mais ils sont rares, ont le commentaire pertinent (du latin *tenere*, comme, aussi, impertinent). Pour ma part, j'aime les citations. Seuls les beaux tissus résistent à l'échantillon. Je vois en Christopher Morley, un barman de la littérature. Bien stylé, causant, il connaît tous les ingrédients imaginables, les dose subtilement, les mélange et s'efforce de servir frais. Son *Drug Store* est richement monté. Sur les rayons de son bar-bibliothèque, il choisit. Voici une phrase (la traduction de Dominique Guillot n'est certes pas sans mérite), du début :

Je me hâte pour attraper le train, que je n'avais même pas à prendre. Le train était mon « Daïmon », ma drogue, mon Dieu Locomobile. Avide de silence, je me mêlai à une caravane de bruit. Au marchand de tabac où j'achetai le journal du matin (dans une pose momentanée de mon scepticisme), Chaucer, Montaigne, Keats, Coleridge, Hazlitt, Wordsworth et le Père Gérard Hopkins s'élancèrent en dehors. Ils m'entourèrent comme autant de jongleurs de Notre-Dame, essayant de me clouer au sol. Exécutant un retournement d'aile, d'un tour de hanches, je me débarrassai d'eux, dans un rush pour gagner quinze mètres. Je marquai l'essai dans le hall de la gare. J'étais dans le train.

C'est un train fort zigzaguant. Mais je ne veux pas abuser des citations. Encore une, peut-être, qui me laisse rêveur :

Je pensais à un homme imaginaire (tous ces hommes imaginaires me ressemblent fort, sans doute?) qui mangeait de la tuna en conserve, de la mayonnaise en bouteille, et des asperges congelées et pensait cependant qu'il était un gourmet. N'est-ce pas l'histoire littéraire de l'Amérique? (1)

Okay! Okay! Okeydoke!

ANDRÉ BAY.

(1) Pour répondre à cette question, outre *Combats avec mon double*, consulter *Panorama littéraire des États-Unis*, par Alfred KAZIN. (Robert Marin édit.) — A. B.

LES LETTRES ALLEMANDES

LE CYNIQUE ET LE TENDRE

Se livrer aux comparaisons est un jeu fallacieux : qui espère-t-on tromper? On nous présente deux écrivains de la jeune littérature allemande dont on vient de traduire les œuvres en français, Hans Hellmut Kirst et Richard Kaufmann comme répliques 1950 de Remarque et de Glaeser. Et de citer, parce que leurs œuvres se réfèrent à la guerre, *A l'ouest rien de nouveau.* A croire qu'on n'a jamais lu ce livre : ni *le Lieutenant est devenu fou* de Kirst (1), ni *le Ciel ne paie pas d'intérêts* de Kaufmann (2) ne souffrent le rapprochement. Le premier est une satire qui finit en grosse bouffonnerie, le second appartient à la tradition allemande du « roman d'éducation ». Kirst est un cynique — ou se veut tel — Kaufmann est un tendre et ne s'en cache pas : aucun des deux ne rappelle le pathétique, tout nourri d'indignation, de Remarque ou des écrivains antimilitaristes des années 20, Ernst Joergensen, Fritz von Unruh, Carl Sternheim pour n'en citer que deux ou trois.

Sans doute, dans le livre de Kirst, trouve-t-on de l'amertume et du sarcasme dans cette peinture du jeune officier Strick, frais revenu du front russe qui met le feu aux poudres dans une commanderie de l'arrière : c'est le thème du soldat parmi les embusqués. Caractère de chien, mais cœur d'or, Strick agit-il par idéalisme, par loufoquerie, ou pour embêter le monde, on en doute jusqu'à la fin et c'est là que réside l'intérêt romanesque du livre. Aucun des personnages n'excite la sympathie : Kirst ne nous offre que des salauds, des lâches, des combinards ou de braves crétins enfoncés dans la matière. Et il maltraite encore davantage ceux qui aspirent aux sentiments élevés et qui se croient une belle âme. Jeu de massacre général : le héros lui-même n'échappe pas à la férocité de l'auteur. Férocité gratuite qui, au début de la lecture, nous amuse et nous fouette et nous incite à poursuivre, mais qui finit par tourner à vide et ne frapper que l'air creux. Si la rivalité entre le Parti et l'Armée est soutenue par un esprit satirique

(1) Éd. Robert Laffont, col. *Pavillons*, traduit par J.-P. Wilhelm.
(2) Éd. Julliard, col. *Capricorne*, traduit par Louis Clappier.

aiguisé, le complot des officiers contre Hitler, le 20 juillet 1944, sous la forme qu'il prend dans cette commanderie loin du front, ne convainc personne : on a l'impression que l'auteur n'a pas su comment terminer l'intrigue. Dommage, car Hans Hellmut Kirst a des qualités de verve, de style et d'imagination peu communes.

Quel rapport entre cette sèche bouffonnerie et les livres parus dans les années 20? Dans Remarque, dans Glaeser on discernait de la générosité sous l'amertume, de l'indignation sous la violence, on entendait les sanglots d'une humanité meurtrie. Ici, plus rien de tel. L'humanité est dérisoire, le nihilisme absolu. Ni sentiments ni passions, mais un rire grinçant, le désespoir camouflé en sarcasmes. Faut-il voir dans ce livre l'expression de la jeunesse allemande actuelle? Point de toute la jeunesse en tout cas, si de Kirst nous passons à Kaufmann, du cynisme à la sensibilité et au cœur.

★

Les fils de la bourgeoisie dans la génération de transition 1914-1924 à laquelle appartient Richard Kaufmann, étaient regardés comme irrécupérables par le nazisme. Je crois en effet qu'aucun régime ne saurait nous récupérer. Nous avons été élevés selon des principes auxquels croyaient nos éducateurs et qu'ils mettaient encore en pratique, mais cela à une époque, l'autre après-guerre, où personne ne les appliquait plus. Dès que nous fûmes en âge de comprendre ce décalage, cette imposture de la réalité, je crois bien que nous avons été désenchantés à jamais : il nous a fallu agir comme les autres tout en gardant la nostalgie d'un autre ordre, d'un autre monde.

C'est ce qui arrive à Roderich Stamm, le personnage principal du *Ciel ne paie pas d'intérêts.* Trop bien élevé pour commettre quelque chose de mal, pour se débrouiller dans la vie et accepter tel quel l'empirisme des faits, il manque pourtant des solides vertus de la bourgeoisie. Tout lui fait défaut : le cynisme du mal et la ténacité bourgeoise, le sens de l'ordre et de l'économie. C'est un idéaliste et un rêveur, venu tout droit des romans du XIXe siècle.

On comprend le succès de ce livre, d'ailleurs bien fait et bien construit, en Allemagne : il offre une image idéale du jeune Allemand style d'autrefois. Ce n'est pas qu'outre-Rhin on ne sache s'adapter aux circonstances et « penser moderne », mais on aime à s'attendrir sur le passé et croire à l'idylle. Tout cela en vaquant aux nécessités de tous les jours : Charlotte rêve au clair de lune, ce qui ne l'empêche pas de tailler des tartines pour des fricassées d'enfants.

Malheureusement Roderich Stamm, loin de posséder l'humilité et le bon sens quotidiens, cultive le romantisme du malheur. Il perd successivement sa mère, son père, sa fiancée qui, le croyant tué lors d'un bombardement, s'empoisonne, ses trois amies d'enfance qui l'aiment tour à tour, mais ne veulent pas de lui pour mari : elles préfèrent ceux qui réussissent. Il perd un bras sur le front russe, la guerre ne lui donne aucun nouvel enseignement,

non plus que les difficultés de l'après-guerre. Rien ne peut le toucher, le modifier, l'influencer : il est fixé une fois pour toutes et ce sont ces années d'enfance — la meilleure partie du livre — qui l'ont déterminé, qui l'ont fait ce qu'il est : un tendre, autant dire un vaincu. A la dernière page du livre, seul au monde, sans un sou, sans même un espoir, il recueille un chat de gouttière à qui un chien de race excité par son maître, allait tordre le cou. Image symbolique de son destin : c'est la condition d'un être tendre dans un monde sans pitié.

Voilà un livre poignant, on dirait que Richard Kaufmann l'a écrit le cœur gros ; un livre pudique aussi, il ne s'abandonne pas à l'émotion ; un livre lucide enfin par le don d'observation qu'y manifeste l'auteur et par les jugements qu'il porte sur le monde actuel. A certains passages, on s'aperçoit qu'il a été journaliste et ce ne sont pas les meilleurs : ils tiennent plus du reportage brillant que du roman dense et intime. Mais n'importe. Une fois le livre refermé, on se souvient d'un auteur sensible, d'une confidence vraie, d'un certain ton meurtri.

Bien que l'auteur estime que l'injustice fait partie de ce monde et que nous voyions régner seulement le hasard, il ne va pourtant pas grossir le bataillon des désespérés puisque, au milieu de la faillite universelle, il a trouvé une raison de vivre : « Notre génération, écrit-il, qui a mûri dans la propagande et sous les bombes, ne croit plus qu'à une chose, au cœur. Tant que les rapports personnels entre les hommes étaient bons, tout était bien. Les gens maintenant ne croient plus qu'à une chose, qu'à l'existence de l'amour » (p. 306).

De Kirst et de Kaufmann, à qui faut-il s'en rapporter pour juger de la jeunesse allemande? Ils ne diffèrent peut-être pas tant que cela, le cynisme étant, comme on sait, de la tendresse blessée et prise à rebours.

MARCEL SCHNEIDER.

ÉRUDITION

DÉCHRISTIANISATION DU GRAAL

L'œuvre de la patience de Jean Marx, directeur d'études à l'école des Hautes-Études, est un bon exemple des contraintes morales et stylistiques que doivent s'imposer et observer les Universitaires, s'ils veulent obtenir l'utile estime de leurs pairs.

On sent qu'en composant *la Légende arthurienne et le Graal*

(P. U. F.) Jean Marx, qui se souvient sans cesse qu'un honnête directeur d'études ne se pique de rien, a contrôlé l'ardeur spirituelle qui l'embrase au point de la glacer parfois. Dès que le feu de l'enthousiasme le parcourt, il use aussitôt, pour ne point s'exposer à la malignité scolastique, d'un vocabulaire ferme et d'un discours lent. Tels quels les *vestigia flammæ* qu'il nous propose recèlent de quoi réchauffer en nous le plus vif intérêt, pour peu que nous nous donnions l'agréable peine de souffler dessus.

Grâce à Jean Marx nous comprenons que le péché originel de la plupart des grands médiévistes français ou étrangers est d'avoir manifesté un superbe dédain envers les antiquités celtiques. Ils ne les connaissent qu'imparfaitement et indirectement. Ils dédaignent de méditer et de commenter les textes écrits en ancien gallois ou en vieil irlandais. Plutôt que d'y recourir, ils inventent des théories extravagantes afin d'élucider les mystères de la littérature française du moyen âge. Ils témoignent ainsi de dextérité, mais non de justesse d'esprit.

Jean Marx dans son livre dénonce leur incapacité tout en couronnant leurs vénérables têtes de fleurs de rhétorique artificielles. Il y démontre, en effet, avec une minutie qui confine à la manie, que tous les éléments de la légende du Graal, non seulement sont livrés aux poètes français et allemands du moyen âge par les traditions celtiques, mais que, résistant constamment à ce qui pourrait altérer leur nature, ils ne laissent pas de conserver sous le voile chrétien dont on finit par les affubler leurs caractères primitifs.

On a beau prétendre que le Graal est l'écuelle mystique qui a recueilli le sang du Christ, il demeure toujours l'un de ces vases d'abondance gaëliques qui servent chacun selon ses désirs et sa capacité. On a beau assimiler la lance du Graal à la lance de Longin, elle reste toujours l'une de ces blanches armes celtiques qui, distillant goutte à goutte un baume de sang, guérissent les plaies que leurs coups félons portent. On a beau soutenir que la procession féminine du Graal est une sorte de respectueuse parodie du rite de la Grande Entrée dans la liturgie byzantine, elle garde à jamais son aspect de cortège féerique des objets de l'autre monde. On a beau tenter de définir le péché du Roi-Pêcheur, celui-ci doit être d'abord considéré comme un roi divin des Celtes, qui retient dans sa chair même les garanties de la fécondité et du bonheur de sa terre. On a beau vouloir découvrir dans le décor et les instruments des aventures que traversent les candidats à la délivrance du Graal un foisonnement d'emblèmes chrétiens, ces récits d'épreuves ne forment que le compte rendu romancé des cérémonies initiatiques où participaient les jeunes mystes gallois, irlandais ou corniques. Ô Albert Pauphilet, ô Gustave Cohen, ô Reto Bezzola, quel regret nous avons à vous voir gaspiller avec une générosité chimérique les trésors de votre lumineuse intelligence !

Mais Jean Marx, ému soudain par une périlleuse témérité, ne s'arrête point en si bonne voie. Il prétend que les deux notions principales sur lesquelles se fonde l'éthique médiévale : amour courtois et chevalerie errante sont des legs celtiques.

Il estime que l'amour courtois n'est ni *dévotion du chevalier à la dame*, ni *chasteté de l'amour platonique*, mais *lien par lequel l'honneur, ressort traditionnel de la morale celtique, morale de la Face, morale féodale et nobiliaire de la Cour, oblige l'homme noble.*

D'après Jean Marx, les fidèles d'amour courtois, acceptent que les femmes, qui les ont choisis, leur imposent des interdits mystiques qui les déterminent fatalement : *Ce lien, qui ne peut être brisé, cette obligation dont le philtre d'Essyllt n'est qu'une image, l'homme noble ne peut s'y dérober, même si le fardeau qu'il va assumer lui pèse.*

On voit à ces citations par quelle nécessité l'amour courtois produit le chevalier errant, *tenu au risque, à la Quête, fût-elle sans fin, et sans espoir, et à l'aventure, fût-elle sans limite.*

Nous ne ferons sur les démonstrations, si probantes, de Jean Marx qu'une petite réserve. Il lui arrive de se laisser ravir par l'élan, pourtant amorti, de sa dialectique et de présenter comme des constatations de sens commun des remarques qui n'ont point un si haut degré d'évidence.

Voulant, par exemple, nous persuader que la christianisation de la légende du Graal a été lente et progressive il affirme, concernant la procession du Graal, que *chez Chrétien de Troyes, il ne s'agit que d'un défilé et d'une ostention des Objets Merveilleux*. On est tenté de lui objecter que, *chez Chrétien de Troyes*, le Graal tout païen qu'il soit contient pourtant une hostie... Mais lui, sans se déconcerter, répond : *Chrétien de Troyes n'eût jamais osé transformer ce vase, cette écuelle, en Saint Calice, mais il y a tout naturellement placé l'hostie qui nourrit le Roi, ayant sous les yeux des récits miraculeux de ce genre...* Naturellement? Voire...

Si nous ne comprenons pas très bien, c'est, sans doute, que dans nos veines ne coule point *le Sang léger* des fées ulstériennes, qui vient de baptiser récemment Marcel Schneider, lui inspirant un roman où l'esprit celtique éclate avec autant de violence que dans les ouvrages de Gracq dont, par une conséquence inopinée, le livre de Jean Marx nous explique les plus rares secrets.

ALBERT-MARIE SCHMIDT.

LE THÉATRE

LE THÉATRE CONTRE LE PRINTEMPS

L'éclat du Festival de musique contemporaine, pendant le mois de mai, a nui à celui du théâtre. L'avenue Montaigne étant devenue, pendant un mois, le centre d'attraction quotidien de

Paris, on ne pouvait s'empêcher de trouver les autres salles de spectacle, leur abord, leur public, ternes et sans vie.

Ce sont là des considérations bien frivoles à un moment où le théâtre nous offrait des œuvres graves et réservées, si l'on en croit les salles à demi pleines ou aux trois quarts vides, à un petit nombre d'initiés. Ne croyons pas pour autant que les salles combles de *Wozzeck*, du Concert Bartok, de l'*Ewartung* de Schœnberg, ou de l'*Œdipus-Rex* de Strawinsky indiquaient une entière et large adhésion du « grand » public à la musique. Mais il est certain que s'il fallait désigner *le* spectacle du mois de mai, ce serait *Wozzeck* que je désignerais. Sur un plan purement théâtral, la rencontre d'Alban Berg et de Georg Büchner nous offrait, grâce aux qualités théâtrales de la troupe de l'Opéra de Vienne, ce que nous pouvons souhaiter de plus accompli en matière de tragédie.

Après cela, tout le reste pâlit. Mais il est vrai que nous avions été attristé, au début du mois, que la *Nucléa* de Pichette ne fût pas un chef-d'œuvre, que les détracteurs de Vilar en aient profité pour oublier *le Cid, le Prince de Hombourg*, tous les spectacles d'Avignon. Il est vrai aussi que « juste après l'*Œdipus-Rex* de Strawinsky et de Cocteau (et quoiqu'on pense de son texte, de ses décors, comment nier avec tant de désinvolture son « sens » du théâtre?), nous avions eu *l'Œdipe-Roi* de la Comédie-Française (et je ne dis pas celui de Sophocle, si justement adapté par Thierry Maulnier), à mon sens catastrophique, mais auquel je dois avouer avoir vu pleurer des concierges et des familles de province (c'était un samedi).

Il y a eu des changements à la Comédie-Française ; une espèce de querelle des anciens et des modernes qui semble devoir replonger la Salle du Luxembourg et la Salle Richelieu dans les ténèbres sacrées où errent les ombres de Sarah Bernardt et de Mounet-Sully. C'est lui en tout cas que Yonnel a voulu ressusciter — peut-être sans le faire exprès (1) — avec ses tremblements de voix, sa façon extraordinairement fausse de dire un texte d'une simplicité pourtant décourageante pour les flons-flons de la belle époque. Ce soir-là, et tous les autres soirs, l'hémoglobine coulait à flots sur le visage de père-noble de Yonnel, fardé comme une Jézabel, et les élèves du Conservatoire exécutaient sur la scène une sorte de gymnastique, style Irène Poppard — fête de collège dans un décor à la mine de plomb, de Wakhévitch, un des trois ou quatre décorateurs sans lesquels Paris ne serait pas ce qu'il est, c'est-à-dire faubourg Saint-Honoré en diable (décidément, je préfère Cocteau).

Après *Œdipe-Roi*, j'ai cessé de rire, car l'on donnait *les Nuées* d'Aristophane, sur lesquelles je me suis trop ennuyé au lycée pour avoir jamais envie d'en rire. Non, ça ne nous amuse plus. Et encore moins, dans la soi-disant reconstitution historique de M. Socrate Carandinos, dans les costumes d'un autre grec, M. Ghika, qui a sûrement fait tous ses efforts pour nous donner une vision exacte

(1) Il parait que si.

de ce que pouvait être une comédie d'Aristophane. Peut-être que donnée à la Sorbonne ou bien par une troupe de jeunes... Mais en voyant Henri Rolland dans son costume boudiné de Socrate, en entendant les tristes voix grêles des « Nuées », c'était plutôt de la peine que j'éprouvais, une gêne horrible qu'aucune justification historique ne pouvait faire passer.

★

Heureusement que j'ai pu reprendre espoir dans le théâtre avec les *Dialogues des Carmélites* au théâtre Hébertot.

Ce n'est pas que je me sois habitué à ce trop grand nombre de pièces d'inspiration religieuse qui, comme le remarquait Georges Ravon, la larme à l'œil, ont si noblement remplacé sur nos scènes le drame adultère (on se demande ce que ça peut lui faire). C'est, je pense, à un moment où la religion a de moins en moins de fidèles, encore moins de vrais croyants, à un moment où la *charité* a disparu de la surface de la terre, qu'il y a le plus de gouvernements catholiques et que, des églises, l'exercice de la foi est passé sur le théâtre.

Mais avec Bernanos, c'est enfin un croyant qui parle, et non pas seulement un tempérament religieux — extrêmement libre par surcroît — mais un croyant qui a vu dans la vie d'une communauté religieuse autre chose qu'une rhétorique ou qu'un exercice de style. Aussi bien, tout ce que diront ces religieuses, la manière dont elles réclament le martyre, dont elles meurent — et la plus courageuse meurt lâchement pour permettre à la plus lâche de mourir courageusement — n'appartiennent pas seulement au théâtre, mais à la vraie foi. Par la bouche de ces religieuses, Bernanos parle le langage des grands saints, celui de la prière, celui de l'humilité.

Mais aussi celui de l'orgueil. Nous savons qu'à l'exception d'une seule, toutes ces Carmélites sont des aristocrates. Le martyre se confondait certainement pour elles avec l'ultime protestation de leur caste. Une des petites religieuses rappelle, à un moment donné, qu'on a trop oublié qu'être noble signifiait avant tout de mourir facilement, de donner sa vie en jouant. Et le désespoir de Blanche de La Force vient *aussi* de ce qu'en étant lâche, elle renie son sang.

Il y a là une attitude propre au génie de Bernanos qu'il ne faut pas négliger si l'on veut savoir d'où provient l'extraordinaire émotion que nous donne les *Dialogues des Carmélites*.

Bien entendu, on aurait aimé que Bernanos ait écrit une pièce véritable ou bien qu'à défaut de celle-ci, Albert Béguin et Marcelle Tassencourt, les adaptateurs, aient évité certaines répétitions qui, parfois, ralentissent l'action (une messe de trop, des prières qui n'émeuvent plus). Mais le langage emporte tout. Cette succession de tableaux, cette abondance de détails, ces longues discussions sur la discipline conventuelle, sur le vrai sens

de la vie religieuse exigent de nous une attention que le plus impénitent des spectateurs ne peut éluder.

Un seul reproche cependant. Le personnage de Blanche de La Force — le principal, si l'on se place du point de vue du récit de Gertrud Von Le Fort — est trop « psychologique » pour le théâtre. L'action souterraine de la peur, de la lâcheté, du martyre final sont mal expliqués à la scène. De même que l'on saisit mal, au premier abord, le rapport important qui existe entre la mort de la Prieure et celle de Blanche de La Force. Ce grave défaut inhérent à toute œuvre romanesque portée à la scène ou à l'écran, Bernanos n'y a pas échappé. Il est vrai qu'il est autre chose qu'un « psychologue » et que les personnages de ses romans eux-mêmes sont toujours intraduisibles en termes de psychologie courante. Il est vrai aussi qu'Hélène Bourdan n'est pas à la hauteur de son personnage. Ne l'a-t-elle pas senti parce qu'il était mal exprimé? Ou bien est-ce le contraire?

Il est difficile de répondre. Car d'une part il s'agit de Bernanos et d'autre part d'une mise en scène (Marcelle Tassencourt) exceptionnellement réussie à laquelle nous devons la perfection d'une interprétation qui comprenait surtout Tania Balachova, Mona-Dol, Annie Cariel et la spirituelle Annie Noël. Et Raymond Faure, décorateur, est admirablement tiré de la grande difficulté que représentent les nombreux changements de décors.

★

Après cela, le spectacle de Georges Vitaly, si joliment monté, ne suffisait pas à nous faire reprendre souffle. Tristan Bernard n'est pas assez fort. Et non plus Alexandre Arnoux, dont j'ai pourtant aimé : *les Taureaux*, ce gentil pastiche de Mérimée. Quel dommage cependant que Vitaly n'utilise pas pour de meilleures œuvres la merveilleuse troupe qu'il possède. A l'entracte, heureusement, Audiberti (que Tristan Bernard faisait beaucoup rire) m'a rassuré.

★

Pour la *Mort du commis-voyageur*, d'Arthur Miller, par le Théâtre National de Belgique, que j'ai vue avec beaucoup de retard, je ne me sens pas le courage d'être objectif. C'est surtout en pensant à cette pièce que je regrettais les merveilleuses soirées du printemps parisien, la douceur des soirs, et cette irrésistible envie de vouloir que la vie ne soit pas ratée.

Je n'avais pas envie de m'apitoyer sur le destin de l'homme moyen, sur la tragédie de la médiocrité. D'autant moins que cette tragédie est très factice. J'ai enfin compris pourquoi *Death of a salesman* avait eu tant de succès à New-York : il y allait du sentimentalisme américain, comme il agissait du nôtre, jadis, avec *les Deux Orphelines*. Faute de ne pouvoir tout à fait se situer en Europe (à cause de la magie de l'Ouest, du base-ball, des Che-

vrolet, des frigidaires à crédit, etc...), la pièce, traduite, perd même le bénéfice de la réalité, d'une pseudo-réalité tant et tant de fois exploitée.

L'optimisme, le mensonge, la lâcheté des pères, celle des fils, l'espoir « déchirant » des petits bourgeois, la mort héroïque mêlée à la prime d'assurance, tout ce qui n'est déjà pas supportable au cinéma (le néo-réalisme italien quand il n'est pas réussi, la tête de Bernard Blier...), l'est encore moins au théâtre.

Et dans ce genre, n'a-t-on pas connu la perfection avec *Notre petite ville* de Th. Wilder, surtout lorsque cette pièce avait été montée par l'American Club Theatre?

Et que voulez-vous que je dise? Ces acteurs belges — français, ce serait pareil — ne peuvent passer pour des Américains. En Georges Randax (le commis-voyageur), je reconnais trop bien le petit employé de chez nous. Certes, cet acteur a du génie, surtout lorsqu'il joue, à quinze ans d'intervalle, la même scène, ne se vieillissant que par l'affaissement de ses épaules, la légère hésitation de sa voix. Mais il n'est d'aucune façon un Américain. Boston, Philadelphie, les « miles », le lait qu'il boit, comme tout cela paraît faux. Aussi faux que le sentimentalisme de l'auteur qui a trop visiblement fait une pièce pour grand public.

Mais peut-être que si j'avais vu la pièce en hiver...

★

D'ailleurs, le drame de la vie ratée, des regrets gâteux des pauvres vieilles gens, je l'avais connu avec la pièce de Ionesco, *les Chaises*, que Sylvain Dhomme avait monté au Théâtre Lancry, en même temps que *les Amants du métro* de Jean Tardieu. Il est trop tard maintenant pour demander aux lecteurs de cette revue d'aller apprendre avec Ionesco, ce qu'est une tentative de théâtre neuf. Bien sûr que tout n'était pas parfait dans ce dialogue halluciné auquel l'auteur n'avait pas su donner de limites. Mais si l'on compare *les Chaises* à la *Mort d'un commis-voyageur* quelle différence de style, et comme Ionesco — qui, lui, ne sera pas joué à Broadway, que toute la critique a éreinté, en lui accordant cependant dix minutes de génie — va plus loin dans la réalité des sentiments et des rêves, dans cette grisaille qui se colore de mensonges et de souvenirs morts — comme ces vieilles maisons écroulées où l'on découvre le papier peint des chambres, les lambeaux de couleurs et de vie qui éclatent parmi les ruines.

D'ailleurs tout de suite après Ionesco, Sylvain Dhomme a offert le nouveau théâtre dont il avait la charge à Roger Blin qui y montait *la Parodie* d'Arthur Adamov — que la presse a accueillie avec un mépris inimaginable, ce dont je pourrais m'étonner si l'on me signalait un seul mouvement d'opinion qui aurait salué d'enthousiasme une forme théâtrale nouvelle depuis 1945.

On a vu dans *la Parodie* je ne sais quel pastiche du *Procès* et du *Château*, comme si toute expression symbolique se rattachait

à Kafka. Adamov a une mythologie toute particulière, une vision du monde et un langage qui lui sont propres, et sa parenté avec Kafka est beaucoup moins proche qu'elle ne l'est de Strindberg, Jarry, d'un certain Charlie Chaplin et, en ce qui concerne *la Parodie*, du *Wozzeck* de Büchner.

Certes, les hommes écrasés de *la Parodie* ne viennent pas nous enseigner le bonheur, ni l'acceptation d'un monde qui tend chaque jour davantage à déposséder l'homme de son âme. Mais ce que disent chaque jour les moralistes professionnels (chrétiens, spiritualistes ou révolutionnaires), on refuse à Adamov le droit d'en donner un exemple. On refuse surtout que cette solitude s'exprime de façon théâtrale, par la caricature et le schéma. Ce que le public accepte dans la *Mort du commis-voyageur*, grâce à un langage dilué, il le refuse dès qu'un auteur surveille ce qu'il a à dire, dès qu'il pense tant soit peu à ce qu'est véritablement le théâtre.

Malgré le pessimisme de l'œuvre d'Adamov, la légèreté est de son côté. Il y a dans cette agilité verbale, dans ce schématisme que soulignaient les belles toiles de fond de Viera Da Silva, un encouragement à vivre, un pouvoir de libération. Adamov s'adresse directement à notre intelligence. Et j'en veux un peu à Roger Blin, acteur et metteur en scène, d'avoir un peu trop infléchi cette « parodie » dans le sens de l'émotion. Mais son travail est très étonnant — autant d'ailleurs que celui de ses camarades, de Jean Martin surtout, clown lunaire dont on balaie le corps à la fin de la pièce, selon les justes dispositions de l'humour noir, dont tout le monde parle sans jamais accepter l'effet qu'il peut provoquer.

GUY DUMUR.

LE CINÉMA

LES TROIS COULEURS

Nous n'entrons pas dans une salle de cinéma sans y apporter les colères, les dégoûts ou les bonheurs de l'après-midi. Le cinéma est comme une plage où échouent les épaves des naufrages. Il ne constitue pas comme le théâtre ou la littérature un univers à part. Il communique secrètement avec nos jours et avec nos nuits, avec les rêves que nous tissons et qui nous portent. Ce matin-là, j'avais feuilleté la presse dite de droite qui célébrait la victoire

anticommuniste. Je ne savais pas s'il y avait victoire ou non ; mais ce que l'on pouvait constater, c'était la satisfaction de ces gens. Ils avaient eu peur, parce que le mot *grève* évoque dans la bourgeoisie d'horribles souvenirs ; il ne s'était, semble-t-il, presque rien passé. Il s'ensuivait un formidable soupir de soulagement. Ce soupir n'allait malheureusement pas sans un mauvais rire. Ah ! Ah ! Ah ! Ces communistes, où sont-ils? Loup, y es-tu? Et de narguer le loup ! Ces défis (dont je le répète la presse conservatrice et bourgeoise a le secret) ne finissent jamais bien. Ne se rappellerait-elle pas avoir nargué Hitler? Loup, y es-tu? Et le loup est venu.

Les premières images de *Jeux interdits* montrent justement l'arrivée du loup, en 1940. Une route, un pont, au centre de la France. Les familles défilent. Quelle procession ! Des vieux, des jeunes, des enfants, des pauvres, des riches, plus pressés, non parce qu'ils ont plus peur (tout le monde crève de trouille, et les pauvres sont hargneux) mais parce que l'argent leur donne, croient-ils, le droit d'être plus pressés. Ils ont le droit de fuir plus vite (dans un an, ils auront celui de manger plus). Et parmi eux, je réserve une place au gentil et jeune chroniqueur qui aujourd'hui perd son souffle à crier : loup, y es-tu? Les avions allemands bourdonnent dans le ciel de l'été. Sur la route, un encombrement. Une voiture en panne. Derrière, les gens gueulent ferme. Les gens à qui Paul Reynaud avait juré que la route du fer était coupée et que la bataille de la Somme s'appellerait la bataille de la Marne. La peur donne des forces. La foule bouscule la voiture en panne dans un fossé. La petite fille court et s'empare de son chien. Elle le serre dans ses bras. Elle a, outre un petit chien, un père et une mère. C'est un détail. Ce qui compte, sa tendresse, c'est le petit chien. Les avions reviennent, mitraillent, visent le pont. Tout le monde se couche. Tout le monde ne se relève pas. Le père et la mère dormiront là. Le chien aussi est touché. Il agonise. La petite fille le serre encore contre elle. Les parents, elle peut les laisser. C'est fait pour dormir, mais pas les chiens. Ce n'est pas l'avis des braves gens : les chiens crevés, à l'eau. Aussitôt dit... Mais la petite fille descend sur la berge et pour la troisième fois reprend son chien. C'est sa famille, elle n'en a pas d'autre dans ce désastre.

Non loin un champ, un cheval, une famille de paysans du Centre (tels qu'Halévy les avait vus autrefois, toujours les mêmes). Là, c'est le silence, il ne se passe rien. On se déteste, on se jalouse d'une maison à l'autre. On en est encore à la guerre du porte à porte. L'ennemi, ce n'est pas l'Allemand, c'est le voisin qui, que..., etc... Un jeune homme bien planté (mais qui devait avoir les pieds plats) reçoit un mauvais coup de cheval. Ce n'est pas de chance, quand on a évité la guerre, de se faire des bobos bêtement. Dans cette famille de *Goupil mains rouges*, la petite fille fait son apparition. Elle découvre un petit garçon de trois ou quatre ans son aîné, un petit costaud, un charmant et solide petit campagnard. Elle découvre aussi la saleté, mais la soupe est bonne. J'oubliais de dire qu'elle continue à porter dans ses bras tout ce qu'elle aime : le cadavre de son chien. Alors éclate douce-

ment, insinueusement, une histoire invraisemblable mais logique (d'autant plus logique que des enfants en sont les héros) et dont la dialectique va se révéler d'une cruauté innocente presque intolérable. Ces deux enfants (le garçon entraîné par la sorte de passion qu'il voue immédiatement à la petite fille blonde) vont jouer avec la mort, raisonner sur la mort avec une honnêteté folle dont les grandes personnes ne sont pas capables. Pendant ce temps celles-ci essayeront d'enterrer dignement le jeune homme qui a succombé aux suites de son coup de pied de cheval.

On voit que les thèmes de ce film s'entremêlent. Absurdité et horreurs de la guerre toute proche, mascarade de la dignité humaine, intransigeance et gravité des jeux enfantins, tour à tour l'auteur, René Clément, les auteurs (Pierre Bost et Jean Aurenche) mettent l'accent sur ceci ou cela. Volontairement, ils accentuent peu d'ailleurs et si ce film est presque intolérable c'est à force de sobriété. Leur dessein ressort du rapport entre les différents thèmes qu'ils ont choisis et du passage habile de l'un à l'autre.

Jeux interdits, qui est admirable, déconcerte le public parce qu'il n'y est même pas fait la concession d'une fin heureuse. La petite fille, emmenée par deux gendarmes, est conduite à un centre de Croix-Rouge. De là, elle sera dirigée sur un orphelinat : le rêve comme on voit. Le sourire angélique et froid d'une bonne sœur l'effraie. On la comprend. Elle a entendu un prénom, celui du petit garçon auprès duquel elle a rêvé pendant quelques jours, dans sa nouvelle et provisoire famille, et elle s'enfuit à la recherche de ce prénom (car elle en est encore à l'âge où elle croit que les hommes n'ont que des prénoms) tandis que la camera, faussement indifférente, mais le cœur en larmes, prend de la hauteur pour rejoindre, j'imagine, le sombre vol des avions mortels.

★

Nous sommes tous des assassins de Cayatte, qui traite aussi de la vie et de la mort, est d'un genre beaucoup plus mélodramatique et grossier. Mais s'il ne faut pas comparer le film de Cayatte à celui de Clément, on ne saurait reprocher à celui-là de mettre les pieds dans le plat quand son propos est de les mettre. On voudrait savoir si les quelques cas exemplaires choisis par Cayatte sont vraiment des cas de peines de mort non commuées. Car si le film de Clément découvre une vérité plus haute que la vraisemblance, le film de Cayatte, pour atteindre son but, doit être, lui, non pas vraisemblable (ce n'est pas suffisant) mais *vrai*. La justice de notre pays est coupable d'erreurs trop nombreuses et les procédés auxquels elle ne rougit pas de descendre sont assez vils, pour que le cinéma se contente de l'absolue vérité s'il a le courage de la dévoiler. Le courage ne manque pas à Cayatte, ni le talent, ni sans doute l'information et il s'est fait une sorte de vocation de démonter pièce à pièce l'arbitraire horrible qui règle, dans les sociétés, le sort des coupables ou des prétendus

coupables. *Nous sommes tous des assassins* est la suite de *Justice est faite*, et ce second volet est supérieur au premier, parce que l'ancien avocat qu'est Cayatte a fait plus belle la part au nouveau réalisateur qu'il est devenu. Toute la séquence qui retrace les derniers moments d'un condamné à mort et sa dernière toilette aussi bien physique que morale (les prêtres ne sont pas très avantagés dans ces films. On n'a pas son *Monsieur Vincent* tous les ans) est dramatique et belle. Ces images ont de quoi frapper, et même choquer le public et Cayatte ne demande rien d'autre. Je disais que *Deux sous d'espoir* était un film pour Stendhal. *Nous sommes tous des assassins* est un film pour Victor Hugo. Il est écrit un peu gros, mais avec force et avec des contrastes qu'on n'oublie pas. Après tout, aux assises, la vie d'un homme tient à une formule heureuse et violente de son avocat. Cayatte le sait. Pour attaquer la justice, il recourt à la même éloquence.

★

Julien Duvivier nous présente en chair et en os le gentil maire communiste et le curé bon enfant (Fernandel) du best-seller de Giovanni Guareschi *Don Camillo*. Outre que son film est adroit, drôle et intelligent, Julien Duvivier, qui ne manque pas de flair, a choisi un registre où il est assuré du succès. Les gens adorent qu'on leur dise : ce n'est pas si grave. Un peu de vin, un peu de soleil, un peu de bonne volonté, et tout s'arrange. Les protestants sont *presque* des catholiques, les catholiques sont *presque* des communistes, les ouvriers sont des hommes, et les patrons aussi, et New-York n'est pas si loin de Moscou ! Je sais qu'il y a une terre miraculeuse où la vérité est assez voisine de ce rêve (pas tellement souhaitable au reste) et Duvivier y a installé sa camera. Le film comme le livre a un petit tour de conte philosophique qui n'est pas ce que je préfère. Mais Barjavel a vivement adapté le roman de Guareschi et Duvivier a vivement réalisé cette adaptation. Le film fait semblant d'aborder les vrais problèmes de notre temps ; il ne les aborde pas, il les contourne, mais cette dérobade est exécutée avec adresse et une sorte de grâce. L'épisode de la grève et celui de l'inauguration de la cité-jardin sont d'excellents morceaux de bravoure.

★

Ces trois films, inégaux et de facture très différente, montrent un cinéma français fort vigilant. Ils montrent que nos réalisateurs ne vivent pas dans cette espèce de tour dorée où on prétend à tort qu'ils s'enferment. Le premier sait fort bien faire grincer des dents le public et jouer avec ses nerfs ; le dernier, fort bien (et commercialement, le calcul est meilleur) détendre le même public et obtenir qu'il sourie ; et Cayatte, fort bien où le bât nous

blesse. Ils utilisent les uns et les autres des moyens et un langage exactement adaptés aux fins qu'ils se proposent et ils témoignent de la connaissance qu'ils ont de leur métier. Ces trois films composent une suite, on peut passer de l'un à l'autre, l'éclairage seul change, insensiblement, du noir au rouge, du rouge au rose. Si une couleur me convient (ce soir) mieux qu'une autre, c'est affaire de goût, et je n'engage que moi. Car il me plaît que l'*ensemble* soit digne d'éloges et que derrière ces trois cameras on puisse deviner des hommes, aux réactions et aux caractères différents, mais qui ne sont pas dupes des mensonges du monde et qui ne tombent pas dans les pièges qu'il tend.

MICHEL BRASPART.

LA MUSIQUE

BILLY BUDD
de Benjamin BRITTEN.

FOUR SAINTS IN THREE ACTS
de Virgil THOMSON.

Les dernières soirées du festival de *l'Œuvre du XXe siècle* nous apportaient deux nouveautés importantes et dont on attendait beaucoup, l'opéra du compositeur anglais Benjamin Britten, *Billy Budd*, et l'opéra nègre du musicien américain Virgil Thomson, *Four Saints in three acts*. Dût-on faire de la peine à ces deux invités de marque, il faut dire que pour des raisons différentes, et dans des mesures plus ou moins grandes, les deux œuvres ont déçu.

Sans doute ces deux ouvrages étaient-ils assez mal placés dans le programme de ce mai musical. Ils avaient à lutter avec toute la série ininterrompue de chefs-d'œuvre étincelants que l'on voyait défiler quotidiennement depuis trois semaines : le *Stabat Mater* de Francis Poulenc, le *Wozzeck* d'Alban Berg, *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler, le concerto pour violon de Franck Martin, *Erwartung* d'Arnold Schönberg, le 2e concerto de Béla Bartok, *Métamorphoses* et *Nobilissima visione* de Hindemith, *les Choéphores* de Darius Milhaud, plus un ample panorama de l'œuvre de Strawinsky du *Sacre* à *Orphée*, sans compter toute la série des éclatants spectacles donnés par le New-York City Center Ballet.

Quelle œuvre éblouissante n'aurait-il pas fallu pour maintenir la température qui avait régné jusque-là? Quelle musique eût pu succéder dignement à un tel déploiement de somptuosités musicales, alors que chaque jour vous rendait plus exigeant? On n'en voit guère. Et l'on n'eût eu, au fond, rien d'autre à faire que de prendre les mêmes et de recommencer.

Benjamin Britten et Virgil Thomson ont accepté le risque et courageusement joué le jeu. Et si leurs deux œuvres n'ont pu supporter la comparaison, n'ont pas apporté ce qu'on en attendait, si elles méritent une note au-dessous de la moyenne, ce n'est tout de même pas le zéro pointé avec mention « inutile » que l'on a pu attribuer à toute une série de compositeurs dont aucun n'avait le moindre titre à représenter le moindre aspect du dernier demi-siècle, et qui figuraient cependant en bonne place à ces programmes, j'ai nommé (par ordre alphabétique pour ne pas faire de jaloux) : Samuel Berber, Aaron Copland, Jean Françaix, Charles Ives, Constant Lambert, Francesco Malipiero, Walter Piston, William Schumann et Vaughan Williams. Benjamin Britten et Virgil Thomson s'en sont tirés, eux, avec les honneurs de la guerre.

Des deux, le grand vaincu est évidemment Benjamin Britten. Cela parce qu'il était tout naturel que l'on se montrât très exigeant à l'égard d'un compositeur grâce au talent duquel l'école anglaise doit d'être représentée aujourd'hui sur le plan international à l'égal des meilleures écoles. Depuis quelques années en effet, on se réjouissait de voir la musique anglaise reprendre, avec des œuvres de Britten telles que *Peter Grimes*, *The rape of Lucrezia*, la *Sinfonia da Requiem*. la *Spring symphony*, les *Illuminations*, et les *Variations et fugue* pour orchestre, une place qu'elle avait perdue, il faut bien le dire, depuis Purcell en se cantonnant dans un art d'épigone. Avec Britten, c'était du nouveau, de l'original, de l'universel, et on avait plaisir à le voir ainsi figurer au premier rang de ce festival parmi les représentants caractéristiques de la musique au XXe siècle.

Aux plus grands il arrive de commettre des erreurs. *Billy Budd* est la grande erreur d'un grand musicien. C'est une erreur d'abord, parce que c'est mortellement ennuyeux. Et c'est ennuyeux pour deux raisons très précises : un mauvais livret, et une façon défectueuse de traiter ce livret sur le plan dramatique.

Le livret a été tiré par E.-M. Forster et Eric Crozier de *Billy Budd*, le dernier livre de Herman Melville. On comprend que le sujet de cet admirable ouvrage ait séduit Britten qui a déjà montré combien il est sensible à cette poésie maritime si caractéristique de la littérature de langue anglaise. Mais ce qui fait un bon sujet de nouvelle ou de roman ne fait pas forcément un bon sujet d'opéra. Et en ce qui concerne Melville, la chose était d'avance évidente. L'auteur de *Moby Dick*, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas un auteur à *action*, mais un auteur à *idées*, un psychologiste, un symboliste, un moraliste. Et ses idées sont souvent fort secrètes ; il ne les professe pas *ex cathedra*, il ne les proclame pas en langage clair ; elles se dégagent subtilement des symboles que constituent les personnages et les

situations. C'est là très précisément le cas de *Billy Budd* qui est le drame du combat entre la justice avec un grand J, la justice sur mesure, et la justice de confection que les hommes se sont donnée à usage pratique et quotidien. Ce drame d'idées, amplement développées, se matérialise en une action assez mince qui n'est en somme qu'un prétexte, une légère carcasse de soutien, action qui, comprimée en un grand acte à plusieurs tableaux (avec la concision que l'on admire dans *Wozzeck*, par exemple) aurait peut-être une consistance physique suffisante, mais qui, étirée au long de quatre grands actes, ne suffit pas à nourrir ceux-ci. D'où cette impression de lenteur, d'immobilité qui se dégage de l'œuvre considérée sous l'angle de la technique dramatique.

Sous le rapport musical, l'ouvrage est extrêmement soigné. Britten a non seulement recherché une transposition poétique du pittoresque maritime mais il a aussi recherché un certain symbolisme qui fît pendant au symbolisme de Melville. Et il l'a trouvé dans l'utilisation de certains motifs conducteurs qui se déduisent les uns des autres avec une certaine apparente logique. Ainsi la notice du programme nous fait-elle remarquer que l'accord parfait symbolisant perfection, beauté, justice, etc..., la quinte renversée en une quarte symbolisera la dépravation du personnage qui est le méchant. Tout cela est fort bien fabriqué, fort ingénieusement. Peut-être trop, puisque aucune véritable poésie — de pittoresque ou de sentiment — ne se dégage de l'œuvre. Toute cette marqueterie de procédés, d'intentions secrètes, d'allusions, d'effets subtils, ne donne qu'une impression de grisaille. Et c'est une grisaille qui dure plus de trois heures d'horloge ! Dans *Peter Grimes*, on avait admiré le mouvement dramatique que Britten avait créé par des procédés personnels et nouveaux, on avait été saisi à la gorge par cette violente senteur d'algue et de goudron qui se dégageait de cette partition toute saturée de poésie maritime. Ici rien qu'une brume morne, assourdie et immobile.

L'insuffisance d'action signalée plus haut a conduit Benjamin Britten à adopter une formule lyrique qui est également très lassante. Étant donné que pour chacun des personnages tout est un problème, que chacun d'eux se demande très longuement ce qu'il va faire, mais que finalement on ne fait jamais grand-chose, c'est une série d'airs interminables, de monologues géants qui n'ont pas le caractère scénique qu'aurait pu donner par exemple le style du récitatif dramatique. Le procédé de Britten rappelle un peu ici celui du *bel canto;* seulement voilà, Verdi n'est pas là...

Du point de vue de l'exécution, la représentation donnée par la troupe et l'orchestre de l'Opéra Royal de Covent Garden sous la direction de l'auteur, était fort honorable. On y a distingué surtout M. Theodor Uppmann, tant pour sa belle voix riche et robuste, que pour son grand talent de tragédien lyrique.

★

L'opéra de Virgil Thomson, lui, est amusant par sa conception, mais sa réalisation ne se montre pas dans l'ensemble aussi heureuse.

Four Saints in three acts est composé sur un livret de Gertrude Stein qui nous présente d'une façon un peu décousue, sans véritable lien dramatique, une série de scènes fantaisistes et symboliques de la vie des saints. L'œuvre se situe en Espagne au XVIe siècle. Tous les personnages sont des nègres. Décors et costumes d'un baroque très clinquant où il y a du Schiaparelli et des Folies-Bergère.

Au premier acte, qui se déroule sur le parvis de la cathédrale d'Avila, sainte Thérèse donne, pour l'édification de ses visiteurs, une série de divertissements représentant quelques scènes de sa vie. Sainte Thérèse a ceci de particulier qu'elle est incarnée par deux personnages identiquement vêtus d'une soutane de cardinal et coiffés d'un chapeau rouge à larges bords — le programme nous avertit que ce dédoublement n'a rien de symbolique et correspond seulement à des exigences d'ordre musical. Nous voyons ainsi sainte Établissement venir photographier sainte Thérèse, saint Ignace armé d'une guitare offrir une sérénade à la réformatrice du Carmel, etc...

Au second acte, sainte Thérèse Ire et sainte Thérèse II assistent à une garden party aux environs de Barcelone. Des anges en tenue légère — slip, soutien-gorge et petites ailes — donnent un divertissement dansé. Sainte Établissement et saint Chavez, en commère et compère de revue, sont dans une loge et assistent également à la fête. En attraction, sainte Thérèse braque un télescope sur le ciel et fait apparaître la Demeure Céleste que l'on aperçoit sous l'aspect du Capitole de Washington. Tous les saints s'agenouillent.

Au troisième acte, dans le jardin d'un monastère au bord de la mer, les saints réparent des filets. Arrive saint Ignace qui décrit sa vision du Saint-Esprit. Devant l'incrédulité générale, il fait entendre un chœur céleste, puis rassemble les saints et les fait manœuvrer militairement. Il prédit ensuite le Jugement dernier. Les saints frissonnent, et forment une procession expiatoire. Le rideau tombe. Le compère et la commère viennent à l'avant-scène, et discutent de l'opportunité d'un quatrième acte. On se décide pour la négative. Le rideau se relève alors : c'est le Ciel. Les saints sont rassemblés et chantent un grand chœur célébrant leurs souvenirs terrestres.

Le texte du dialogue peut assez bien se situer entre le Prévert des ratons laveurs et l'am-stram-gram de nos jeux d'enfants, sorte de poésie automatique et infantile. Les auteurs nous ont prévenus qu'il ne fallait pas prendre les paroles trop à la lettre, mais qu'il ne fallait pas penser non plus que ces paroles ne signifiaient rien du tout...

Pour illustrer ce livret qui tient à la fois de *l'Os à moelle* et des Saintes Écritures, Virgil Thomson a conçu une musique extrêmement simple, où l'on retrouve un peu la couleur des negros-spirituals, d'une simplicité qui fait penser à Satie — dont d'ailleurs le compositeur se réclame volontiers. Cette volonté de simplicité excessive se traduit principalement dans l'harmonie et par l'emploi de certains procédés classiques tels que les marches harmoniques

en série. Mais c'est également une partition qui abonde en détails fort jolis, détails malicieux qui font que cette musique rit sous cape, mi-ironique, mi-solennelle.

Il y a dans tout cela un climat poétique d'images d'Épinal primitives qui est absolument incontestable. Mais du fait de l'absence de tout lien dramatique (et l'on a vu cependant avec *les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire-Poulenc que le loufoque surréaliste peut se tenir), du fait aussi de la monotonie volontaire de la musique, l'ouvrage paraît fort long, et les effets se fatiguent rapidement. Il semble que, là aussi, il y aurait eu intérêt à condenser l'ensemble en un seul grand acte à plusieurs tableaux. Dans la rapidité, l'effet aurait été certain, à mon sens.

L'interprétation donnée, sous la direction de l'auteur, par l'American National Theater and Academy, était remarquable, et on a surtout beaucoup admiré la beauté des voix de tous ces chanteurs noirs.

CLAUDE ROSTAND.

LES BEAUX-ARTS

GEORGES ADAM

C'est le premier homme du monde dans l'art de la gravure, ou, tout au moins, parmi ceux qui la pratiquent dans sa génération ; et c'est aussi l'un des premiers artistes de la France d'aujourd'hui dans les techniques dont il use : sculpture et tapisserie en particulier. L'exposition me semble à cet égard concluante, qu'il vient de faire à la galerie de la Hune, de ses illustrations pour les *Chimères* de Nerval et de quelques autres planches auxquelles il a joint deux sculptures.

Fertilité de l'invention et maîtrise du métier, chacune tirant de l'autre sa raison et sa force, c'est ainsi que l'on peut définir son art, en quelques mots. Ce qui est souvent antinomie chez d'autres est chez lui complément. La connaissance qu'il a de ses techniques, de leurs possibilités, plus encore de leurs exigences, éveille, stimule, guide son imagination, dont les créations à leur

tour ne possèdent tant d'autorité que pour cette raison que, tout en remplissant les ordres de la technique, elles les transcendent et la transcendent, en la dotant de ressources neuves dont nous ne l'aurions guère crue capable : « Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher... »

Nul, ainsi, ne possède autant que lui — sauf Rouault — les secrets et jusqu'aux recettes de l'art savant da graveur, du buriniste et du lithographe surtout, les deux métiers les plus redoutables : l'un en raison de sa rigueur étroite, l'autre par suite de ses facilités. Mieux que quiconque, il fait faire dire au burin tout ce que celui-ci peut dire, et refuser au crayon gras lithographique ce qu'il ne doit pas raconter. Sans être bavard ici, sans être sec là, toujours en garde contre les dangers de ses instruments parce qu'il est toujours en accord avec leurs injonctions, il obtient les noirs les plus veloutés, les blancs les plus nacrés, les gris les plus perlés, d'autant plus séduisant qu'il reste plus sévère, d'autant plus émouvant qu'il ne cherche qu'à faire exclusivement plastique. Autant que la valeur, le trait, tantôt creusé et tantôt saillant, le plus souvent normalement sans relief, parfois sinueux, indéfini, généralement segmenté et court, installe la forme dans une composition pour laquelle Adam tient compte du format de son papier, de l'architecture de son livre. Et les mêmes caractères se relèvent dans ses tapisseries, la *Danaé* et les *Deux Personnages* du Musée d'Art Moderne ; là aussi, la grandeur de la forme naît de la rigueur de la ligne, du dynamisme de l'arabesque, et reçoit sa vie de la valeur à laquelle le choix du textile employé confère une qualité, une efficience supplémentaires, selon qu'il est mat ou brillant, moelleux ou rêche, raffiné ou pauvre. Rien, enfin, dans ses sculptures, qui ne soit de la plastique pure. Immenses ou réduites, mais toujours spirituellement grandes, elles valent invariablement par leur évidence sculpturale. Les volumes y sont aussi francs, aussi durs que les profils y sont tendus ; et les formes ont autant d'aplomb que de générosité à recevoir le jour. Elles appellent la main ainsi que la lumière. Elles se laissent caresser, modeler, recréer sans cesse par l'une comme par l'autre.

Maître en chacun de ses métiers, graveur quand il grave, tapissier quand il tisse, sculpteur quand il sculpte, Adam a le mérite en plus d'oublier qu'il est ceci alors qu'il pratique cela et ne confond jamais l'un avec l'autre, en bonne logique. Il est cependant lui-même tout entier dans chacun des arts dont il use, et sait mettre au service du graveur, par exemple, le sculpteur et le tapissier, pour le plus grand bonheur de son œuvre graphique. L'unité de son art ne réside pas toutefois dans ce qui serait l'interpénétration des arts qu'il exerce ; mais je la décèle en ceci que chaque technique le préserve des déformations professionnelles auxquelles peut conduire la pratique des autres. C'est un fait, par exemple, que le rétrécissement de l'horizon intellectuel et artistique auquel la gravure condamne souvent les graveurs. A exercer un art où les subtilités techniques occupent d'autant plus de place que c'est à elles que tient le plus le goût si sot des ama-

teurs, les graveurs qui se cantonnent dans la pratique de la gravure deviennent non seulement insensibles aux effluves de leur époque, mais se mettent même à préférer dans leur art de petites habiletés, des cuisines médiocres dont l'alchimie secrète ne consiste au fond qu'en recettes puériles, en un mot une mesquinerie que l'on sent presque toujours chez les graveurs qui sont seulement graveurs, fussent-ils des Meryon, des Piranèse, des Callot. Ce n'est pas hasard si les plus grands graveurs, Rembrandt, Goya, Daumier, ont été en même temps des peintres, et peu importe qu'ils aient, comme Dürer, moins excellé dans la peinture. Cette loi vraie jadis, se vérifie davantage encore aujourd'hui : que l'on songe à Lautrec, à Rouault, à Matisse, à Picasso ; que l'on songe enfin à Adam, dont les gravures ne possèdent leurs qualités que pour ces deux raisons surtout que leur auteur sait faire grand et vit au plus épais des soucis plastiques de l'époque.

Imprégné de cubisme et de surréalisme, frôlant, de ce fait, l'abstraction sans s'exiler des royaumes enchanteurs de la fantaisie poétique, l'art d'Adam se place au carrefour des principales tendances de l'art contemporain, dont la vie même le vivifie. C'est, au premier chef, un art vraiment vivant. Et c'est un art grand, par ailleurs. Caractère exceptionnel pour des gravures : les siennes « tiennent » le mur, les siennes sont murales. Autant que le *Miserere* de Rouault ou que les lithographies de Lautrec, elles refusent la prison du carton où la manie des *aficionados* aime à renfermer à l'ordinaire les planches. Produit en général de myopes pour des myopes, la gravure est trop souvent une plante de serre qui ne supporte pas le grand air, le soleil, le mur. La tapisserie et la sculpture ont au contraire donné à Adam le sens monumental. Largeur, force, aplomb, autorité, définissent ses burins et ses lithographies, tandis que, par un retour fécond, la pratique de cet art si contraignant qu'est la gravure lui a appris à haïr le lâché, le sommaire, et à fuir l'à-peu-près si fréquent en sculpture et dans la tapisserie.

Aussi son œuvre dépasse-t-elle l'importance ordinaire d'une œuvre de graveur, de sculpteur ou de tapissier. Elle est même davantage que la somme de ces trois œuvres, davantage même que leur produit. Je connais peu d'œuvres aussi importantes dans la France d'aujourd'hui et suis certain que celle de demain s'en avisera, avec, comme il se doit, cinquante ans de retard.

BERNARD DORIVAL.

LA VIE COMME ELLE VIENT

LE FAUBOURG FANTASTIQUE

Je ne sais si c'est d'avoir relu dans la fervente étude que consacre Henri Parizot à Lewis Carroll quelques-unes des célèbres « propositions de logique symbolique », telles que, par exemple : « les bébés sont illogiques, » ou « aucun canard ne valse », ou « aucun chaton qui aime le poisson n'est inapte à s'instruire » ou « aucun homme qui se rend à une réception ne manque jamais de s'être brossé les cheveux », propositions dont les réponses sont que les bébés ne peuvent venir à bout des crocodiles ; qu'il n'y a pas d'officiers dans la volaille ; qu'aucun chaton aux yeux verts ne voudra jouer avec un gorille ; et que les mangeurs d'opium ne portent jamais de gants blancs ; mais toujours est-il que je me trouvais dans une merveilleuse disponibilité d'esprit l'autre jour, pour constater que le faubourg Saint-Honoré dont la rue-mère pose sa tête sur le sein du Louvre, et qui se jette dans l'infini aux pieds de la salle Pleyel, est d'abord et avant tout d'un parcours sinueux, évocateur, et romantique, et qu'ensuite, s'y aventurer comporte toujours de délicates surprises. Comme d'y rencontrer par exemple, et ce, en plein jour et en état de veille lucide, Paul et Virginie, des panthères desquamées, des objets d'art copieusement russes, des babioles aériennement françaises, les parfums les plus exquis, les tableaux les plus rares, et présentement, par surcroît, des poupées et des automates.

Ce n'est pas sans dessein que je me permets une si longue phrase, mais pour bien serrer ensemble, comme un lien serre un énorme bouquet, tout ce qui peut tenir d'imprévu dans le cours d'une seule promenade. Tout encagés que nous soyons en effet dans le barbelé social et les menaces de conflits ; il n'en reste pas moins qu'il existe une voie parisienne exceptionnelle. Un parcours qui fuit la ligne droite, ignore la raison pure et le sens pratique ; s'abandonne aux sollicitations de l'inusité ; et propose aux passants les jeux d'enfance et les tricheries avec la réalité, que le quotidien leur refuse.

Qu'un concours de circonstances rassemble avec la simultanéité d'une logique « carrollienne » les thèmes de « l'Union française » pour la décoration des vitrines, les singulières natures mortes de Nora Auric précises comme seuls les rêves sont précis, et l'Exposition des Poupées et des Automates collectionnés par Mme de Galéa et présentés à la Galerie Charpentier, cela fait partie de la fantasmagorie du Faubourg, que, voici peu de temps, Gérard de Nerval observait de son regard visionnaire.

Il y a poupées et poupées.

Aimai-je les poupées? Non. On m'en offrait de fort belles à un âge où j'étais censée leur ouvrir des bras déjà maternels. Or je ressentais jusqu'au malaise, le regard de leurs yeux de verre et les horribles sons qui s'échappaient de leur ventre à la moindre pression. Ces cris de damnés, ces joues fessues, ces articulations d'insecte venimeux, ces cils excessifs, ces chevelures sinistrement « vraies », provoquaient dans mon cœur sensible des haines meurtrières. J'y voyais comme une intrusion du solide, du concret, dans la fluidité de mes rêves et dans le merveilleux, à l'état pur, de mon imagination. Mais comment trouver des mots pour traduire l'inexprimable?

La Providence qui fait bien les choses, avait heureusement placé dans l'antichambre de notre appartement, lieu vaste, relativement obscur, et généralement désert, un coffre à bois Renaissance, c'est-à-dire doté d'un couvercle fort lourd. Ce couvercle s'abattit régulièrement sur la tête de mes poupées, jusqu'au jour où la chose passa du plan commode de la fatalité, dans celui, plus dangereux, de la préméditation. Je fus punie. Et là aussi, la Providence se manifesta. *On ne me donna plus de poupées.*

Il n'en faut pas conclure que je n'aime pas les *autres* poupées. En fait, dès l'instant où elles sont *autres;* où elles appartiennent à d'autres ; où la certitude m'habite qu'à *aucun moment* elles ne seront miennes, je leur trouve un intérêt en quelque sorte magique de suggestion, de dédoublement ; une valeur documentaire, une vertu de témoignage. Et jamais sans doute n'en sera-t-on plus assuré, que devant la collection Galéa. La Galerie Charpentier ne les abrite pas toutes. Trois mille et quelque seulement, mais qui arrivent à nous avec tous les accessoires de leur existence ; leurs meubles, leurs trousseaux, le tout installé dans des décors appropriés, signés de noms de peintres et de décorateurs illustres.

Ainsi voyons-nous, depuis la fantastique poupée Renaissance au visage rieur et vivant, plusieurs siècles se dérouler, que nous ne nommerons point à la manière historique, mais à la manière fabuleuse. Non plus le siècle de Louis XIII, mais de Cyrano ; non plus celui de Louis XIV mais de Perrault, de Mme d'Aulnoy, et plus tard d'Hoffman, de Charles Nodier, de tous ceux qui se sont penchés sur autre chose que la réalité, et qui se sont parfois même perdus dans les labyrinthes de la quatrième dimension.

Là, nous passons de l'antichambre Louis XIII (décor Roland Oudot) à une chambre Napoléon III (décor Galéa) en nous arrêtant devant deux charmantes scènes présentées par Drian : *Le départ pour un bal masqué*, sous Louis XIV, et la *Promenade de la reine*. Puis voici le salon Louis XV, la chambre à coucher Louis XVI (Antoinette Bernstein) la bibliothèque à galerie intérieure, où Jean-Jacques et Voltaire jouent aux échecs (Bernard Cathelin et Pierre Kayser) le merveilleux salon Empire (Raymond Nacenta) et le coin du parc de Saint-Cloud où l'impératrice Eu-

génie, au milieu de ses dames d'honneur, reproduit le célèbre tableau de Winterhalter.

Voilà pour la classification par époque. Mais il y a aussi l'intimité de la vie, prétexte à d'innombrables reconstitutions. Nommons : « la visite », « le goûter d'anniversaire », le « salon d'habillage » (Galéa), le « déjeuner intime » (Antoinette Bernstein), le « jardin d'hiver » (Dignimont), « la promenade » (Brianchon), « la balançoire » (Cavaillès), « Alfred de Musset reçoit » et « un salon de musique » (Galéa), enfin « un spectacle sous le second Empire » (Cathelin et Brunet).

Partout une fidélité, une perfection de détails où se reconnaît cette excellence artisanale appliquée à l'infiniment petit, et qui est une des gloires et des grâces de l'art français. Tables, secrétaires, commodes, sièges, miroirs, autant de pièces de maîtrise, sans parler des services de poupée en porcelaine ou métal, des minuscules opalines, des flambeaux, des pendules, des instruments de musique, des sphères, des tableaux, des écrans de cheminée, des nécessaires à ouvrage, des écritoires, des garnitures de cheminée, des draperies de fenêtres.

Chaque décor, au complet, est le cadre approprié d'une vie que nous croyons, à tort sans doute, inanimée. Rien ne manque. Ces portes s'ouvrent. Une petite main de peau ou de porcelaine tire ces rideaux, allume ce feu, éteint cette lampe, découvre ce lit. Il suffit simplement que nous tournions la tête. Des souliers de satin, de prunelle ou de velours foulent ces tapis, se reposent sur ces coussins. Et sur les cadrans, les aiguilles arrêtées, marquent pour d'autres yeux et d'autres vies, un autre temps.

Mystère des Automates.

Ce n'est point tout. Aux poupées se joignent les automates, groupés dans une demi-obscurité savante sur un fond d'un bleu de cinéraire que traversent des fluorescences tropicales. C'est le climat même de leurs maléfices.

Si riche est la collection de Mme de Galéa ; si infatigables furent, les démarches de cette collectionneuse patiente et passionnée qu'on ne serait point surpris de voir là, la « Francine » de Descartes, le « Canard de Vaucanson », le « Joueur d'échecs de Maelzel ». Seule la destruction de ces pièces célèbres, explique leur absence, sinon Mme de Galéa les eût ressaisies par-delà les Enfers. Mais un autre peuple, celui de leur descendance, s'agite tout aussi terrifiant sous nos yeux. C'est le peuple maniaque qui recommence toujours son même geste, n'en conçoit pas d'autre, n'en peut exécuter aucun autre, obéit à un unique ressort, à une seule clef. L'avocat plaide sans voix, la main tendue. Le peintre gonflé d'inspiration, trace une figure sur un album. L'acrobate se hisse sur ses barres fixes. La danseuse vire : trois tours à droite, trois tours à gauche, bat un entrechat d'arthritique. La dame au chien soulève le couvercle du panier où dort le chien. Le petit nègre, aussi terrifiant que celui des visions de sainte Thérèse d'Avila, roule l'émail de ses yeux cajoleurs. Un orchestre de singes joue de

l'archet. Des oiseaux gazouillent des chansons qui, on ne sait pourquoi, font songer à Toppfer. « Comme ils gazillent, les oisouillons. »

Une musique d'orgue de Barbarie, aigre et funèbre, moud ces airs que l'on n'entend qu'au bord des rêves, au fond des rues désertes de l'été dans des carrefours de province. Tout le passé des : « Ton cœur a pris mon cœur », des valses jolies pour dames tristes, des menuets de langueur et de désœuvrement... Cela se croise et s'entrecoupe, scandé par le piétinement des menus pieds sans chair qui font des pointes sur des socles de peluche ; par le froissement des doigts morts qui élèvent des miroirs vers des yeux sans regard.

Il se peut que le fantôme de Fernand Ochsé revienne là, regardant ce qu'il a tant aimé, lui qui n'avait attendu aucune vogue, aucun mode pour multiplier dans son étrange salon de la rue des l'Estrapade, voué, ô prédestination, à la mémoire des supplices, les astrologues diseurs de bonne aventure, les savetiers chinois tapant avec leurs petits maillets, les ballerines en jupes de satin bleu pâle ou cerise, les fées coiffées de hennins, les ramoneurs et leurs marmottes. Pour moi, à travers les ombres épaissies, le grêles ritournelles, le recul des années, l'espace qui sépare les vivants et les morts, je rejoins une fantasmagorie dont celle-ci n'est que le prolongement, et salue, le cœur serré, le plus charmant des amis, tragiquement perdu.

Nora, magicienne.

De l'autre côté du Faubourg, un autre sortilège nous guette, celui des natures mortes de Nora Auric, intercalées entre d'excellents portraits. La beauté d'une nature morte dépend non seulement du talent du peintre, mais de son imagination et de son goût : double vertu qui a parfois manqué aux meilleurs, si l'on considère le nombre affligeant de harengs et de pommes qui emplit les musées et couvre les murs. Nora Auric est allée chercher ailleurs ses modèles : coquillages, marrons d'inde, chardons bleus, sur quelque rivage des Syrtes, en quelque campagne recueillie et dépouillée. Ce ne sont point des coquillages emphatiques, mais asséchés par d'implacables soleils, les longues valves presque plates des moules, tantôt d'un bleu sombre, tantôt touchées de rose par le sel marin.

Ailleurs la bogue des marrons éclatés, livre de biais un fruit encore verni qui, sur la toile suivante, se rétracte au cœur de son enveloppe racornie. Métalliques et légers, les chardons bleus patinent sur leurs tiges sèches qui refusent la main, qui refusent le vase. Une observation scrupuleuse, le sens de la poésie, donnent à ces petits tableaux la valeur secrète d'un message. Ils retiennent le regard par leurs bleus doux, la délicatesse, l'*impalpable* des gris et des bruns. Puis ils s'imposent à la mémoire. On les emporte avec soi comme on rapporte d'une plage au soir tombant, le mystérieux butin des marées et des dunes.

GERMAINE BEAUMONT.

PROMENADES

JARDINS ANGLAIS

La rapidité des communications rétrécit le monde, mais du temps de César, déjà, il ne fallait pas un jour pour passer de Gaule en Bretagne. Les siècles ont rapproché l'île du continent, et l'en ont séparée par un océan de différences accumulées. L'étroit chenal est traversé, et voici qu'ont cessé d'être reconnaissables la falaise nue, l'eau vert-bouteille, la baraque des douaniers, la terre, le ciel et la pluie. L'être humain semble se mouvoir autrement ; son regard est un autre regard ; sa manière de parler plus étrangère encore que sa parole. Les différences ne sont pas très saillantes : c'est toujours l'Europe, où il y a bien d'autres frontières ; mais nulle part ces différences ne sont si continues, si également distribuées. Nulle part n'a-t-on comme ici le sentiment que *rien* n'est plus le même.

Les voyages perdraient la moitié de leur charme s'il n'y avait toujours un contraste à saisir entre deux provinces ou deux pays. Mais ici, tout aussi nuancé, tout aussi relatif qu'on le veuille, le contraste est entre l'île et le continent. A chaque déplacement le voyageur trouve un mélange du familier et de l'inconnu, de l'universel et de l'unique. Ici, tout est familier et tout est inconnu à la fois. Pas de changements brusques, mais les plus petites choses vous disent : ce n'est pas tout à fait cela, nous ne sommes pas les mêmes qu'ailleurs. On sait qu'en anglais presque aucun son de voyelles ne reste semblable à ceux des langues qui lui sont pourtant le plus apparentées, et que les lettres de l'alphabet latin conviennent moins à sa structure sonore que ce n'est le cas pour n'importe laquelle des langues romanes ou germaniques. Il n'en va pas autrement de l'héritage commun, dans tous les domaines, aussi éloignés que l'on veut de celui du langage. Rien n'est rejeté, mais tout est modifié. La chaîne n'est pas rompue, et ne le sera sans doute jamais, mais les chaînons peu à peu ont changé

d'aspect, et la loi même de leur enchaînement est peut-être une loi nouvelle.

La pluie et le beau temps.

Aucun geste collectif, aucune prise de conscience momentanée d'un peuple ne révèlent mieux sa vie profonde que l'attitude qui est la sienne spontanément devant son entourage naturel, le sentiment intime qu'il en possède, les préférences qui le guident lorsqu'il y choisit de quoi nourrir les créations de son esprit. Cela reste vrai même à une époque de civilisation technique et urbaine, comme la nôtre, quand le sentiment de la nature devient très faible chez le plus grand nombre, quitte à atteindre chez certains un degré de différenciation et d'acuité presque maladif. C'est lorsqu'il est à peine conscient qu'il agit avec le plus de puissance et toutes les productions d'une société peuvent en être colorées sans qu'aucun de ses membres s'en rende compte explicitement. Mais comme ils s'en trouvent eux-mêmes imprégnés à leur insu, et comme ils transmettent cette empreinte de génération en génération, celle-ci ne s'efface que bien lentement et reste parfaitement visible alors que dans beaucoup d'endroits et sous beaucoup d'aspects la nature a dû céder le pas à l'industrie. Parmi les pays d'Europe, l'Angleterre, on le sait, est un des plus industrialisés, et aussi l'un de ceux dont la vie entière reflète le plus fidèlement les réactions élémentaires de ses habitants, non pas tant devant la nature : devant *sa* nature.

Pays nordique et brumeux. *Cælum crebris imbribus ac nebulis fœdum.* Ainsi Tacite. Et Strabon : même sans nuages, le brouillard la plupart du temps est tel qu'à peine trois ou quatre heures, vers midi, aperçoit-on le soleil. Île battue par les flots, proie arrachée à l'Europe par l'Océan. Aucun point n'y est distant de plus de 120 kilomètres de la mer, et le long du mur que l'empereur Hadrien fit bâtir là où sa largeur est la moindre, et dont les ruines sillonnent aujourd'hui encore les collines herbues du Northumberland, volent d'un rivage à l'autre les mouettes. Orages, pluies, longues nuits hivernales, présence perpétuelle et menaçante de la mer : un des charmes, peut-être le plus grand, de la vieille poésie anglo-saxonne réside dans le sentiment qu'elle est parvenue à distiller lentement de cette expérience quotidienne, et qui se communique au lecteur avec une singulière puissance de suggestion. La plus ancienne paraphrase de la Genèse, attribuée à Caedmon, pour peindre les ténèbres et l'abîme au seuil de la création, parle de l'océan « noir sous l'éternelle nuit » qui couvrait la terre

« au large et au loin de ses vagues blêmes ». Le vent, le brouillard et cette mer déchaînée, couleur de plomb, constituent l'arrière-fond et semblent tisser la mélodie même de *Beowulf*, poème épique dont la couleur émotionnelle très particulière ne se retrouve guère dans les autres épopées des anciens peuples germaniques. La note qui y résonne avec une persistance peut-être unique semble n'appartenir qu'à cette seule poésie insulaire, où elle est perceptible un peu partout parmi le mélange d'éléments héroïques et chrétiens, auquel l'unité pourrait manquer sans cet accent qu'elle lui ajoute de désespérance résignée, de pénétrante et tenace mélancolie.

Cette poésie, pourtant, n'a pas été sans connaître une tout autre veine d'inspiration. Il lui est arrivé de chanter les joies du printemps, les fleurs écloses au soleil de mai, les bosquets et les prairies ; elle a aimé le murmure des ruisseaux et le pépiement des oiselets. Le lyrisme médiéval de France, importé en Angleterre par les Normands, ne pouvait que faire corps avec ce courant secondaire dont il assura le triomphe, au moment où, la fusion des deux idiomes enfin consommée, apparut la nouvelle poésie de langue anglaise. Chez les grands poètes de cette époque décisive pour la formation de la nation et de la tradition nationale, chez Chaucer, chez William Langland, on a le sentiment que l'élégie s'est définitivement éclipsée devant l'idylle, l'épopée devant la narration joviale, moqueuse ou romanesque. Le chant funèbre des guerriers affrontant la défaite et la mort s'est tu ; nous écoutons un petit air de flûte ou de viole, nous nous réveillons à la campagne par une belle matinée d'été au carillon de toutes les cloches. Plus tard, bien entendu, il n'en manquera pas de bourrasques et d'averses, mais c'est tout de même le soleil qui a le dessus, — dans l'imagination, sinon dans la vie réelle. Rien de plus orageux que l'orage du *Roi Lear*, ni de plus sinistre que le ciel noir qui est comme la toile de fond sur laquelle se déroule, dans *Macbeth*, la tragédie ; mais ce que Shakespeare aimait de tout son cœur, ce n'était pas la montagne écossaise, ni cette lande déserte sous les éclairs, ni la furie maritime dont on entend les éclats quand se lève le rideau de *la Tempête*, c'étaient les renoncules et les muguets qu'il avait cueillis, enfant, dans les prairies et les sous-bois, c'était tout l'enchantement d'une journée ensoleillée dans la verdoyante campagne stratfordienne. Revenu, une fois quittées les planches, dans sa ville natale, le voici toujours, comme on le devine en lisant le *Conte d'Hiver*, curieux des vergers et des potagers, fréquentant les fêtes foraines, aimant les propos rustiques et la simplicité des champs. L'idylle a vaincu pour de bon, et avec elle, ce qu'il y a (aux yeux de l'homme) de plus naturel

dans la nature. Il ne reste à Prospero, son destin accompli, que d'unir Ferdinand à Miranda, en bénissant leurs amours agrestes et sans nuage.

Depuis lors, ce courant a continué de s'affirmer victorieusement, face à l'autre, qui se ménagea quelques retours, sans réacquérir son ancienne domination. En plein romantisme, le sentiment intime, idyllique de la nature, persiste à donner des fruits plus savoureux ou du moins d'un charme plus durable que le sentiment opposé — tragique ou héroïque. On s'en convainc facilement en confrontant Byron et Wordsworth en poésie, Turner et Constable en peinture. Les précipices, les torrents et les pics ténébreux de *Manfred* ne relèvent plus à nos yeux que d'une mise en scène à la mode, tandis que l'émotion avec laquelle Wordsworth a peint les collines et les ruisseaux du « pays des lacs » est partagée aujourd'hui encore par ceux qui le lisent, ainsi que par ceux qui ne le lisent pas. Les ondes, les nuées, les vaisseaux fantômes de Turner, s'évanouissent eux aussi, ou se réduisent à quelque chose de bien artificiel à côté de la simple terre humaine et familière, telle que l'a rendue avec un art sans apprêts celui qui reste sans doute le plus grand peintre de l'Angleterre. La sensibilité moderne des Anglais se détourne comme d'une vaine emphase de toute tentative d'exalter le côté sauvage ou sombre de la nature, du moins lorsqu'il s'agit de celle qui leur est octroyée en domicile. C'est le langage de Wordsworth, ou celui, plus humble encore, de Clare qui a leur préférence ; c'est le paysage à l'aquarelle qui parmi eux a connu une incomparable floraison. Le travers qui les guette, c'est rarement celui de la rhétorique vide, bien plutôt celui d'un intimisme puéril, d'une assez fade sentimentalité. Et encore, même si ce délit est perpétré, on peut toujours plaider les circonstances atténuantes. Car le climat reste ce qu'il est, bien que les ouragans et les déluges aient cédé le pas à la notion prosaïque du mauvais temps. En toute saison on fredonne le refrain du bouffon dans *la Nuit des Rois : For the rain it raineth every day*, « car la pluie, elle tombe chaque jour. » Donc, pour une fois qu'elle a cessé, on ouvre les yeux et on admire.

La Jérusalem champêtre.

« Rien au monde n'est beau, admirable, attendrissant comme les paysages anglais, » lit-on dans *le Rouge et le Noir*, et si on les a vus on ne saura qu'acquiescer. Il est vrai qu'on peut faire beaucoup de chemin sans les voir, mais cela est affaire de civilisation, et d'une civilisation dont l'Angleterre n'est pas la seule responsable. Sa terre, elle, est clémente, et

Tacite, dès qu'il eut emprisonné le brouillard dans une phrase parfaite, en loua sans ambages l'humide fertilité. La plus grande partie de l'île, avait dit Strabon, est couverte de champs et de forêts. Ces bocages celtiques, ces grands terrains ondoyants, tapissés de vert, au sommet desquels un peuple plus ancien encore a érigé des temples immémoriaux, des temples d'avant l'architecture, cette végétation abondante, ces apanages du chasseur, du pêcheur, de l'agriculteur, tout cela subsiste encore par endroits, et même si cela n'existe plus, il en reste dans les esprits comme un rêve, mieux qu'un rêve : la vision indélébile, transmise de siècle en siècle et de génération en génération, de la vieille, de la joyeuse, de la verte Angleterre. Si verte autrefois, que le vieux poème anglo-saxon de la Genèse, le même qui parle de l'océan sous l'éternelle nuit, lorsqu'il lui faut dire que la terre était informe et nue, ne sait pas le faire d'autre façon qu'en disant : elle n'était pas encore verte d'herbe. Si verdoyante du reste, d'âge en âge, que ses herbages et ses frondaisons ont fourni à d'innombrables voyageurs un refrain répété à satiété. « L'Angleterre est agréable aux yeux de ceux qui la voient, à cause de la belle verdeur de ses pasturages fertiles et de son terroir qui est propre à quantité d'arbres de diverses sortes. » C'est Jean Barclay qui le dit, l'auteur jadis célèbre d'*Argenis* (nous citons la traduction française du *Tableau des Esprits*), qui traversa le chenal, venant de Pont-à-Mousson, dans les dernières années du règne d'Elizabeth. Mais voici Stendhal encore (cette fois dans les *Souvenirs d'égotisme*) : « Rien n'est égal à cette fraîcheur du vert en Angleterre et à la beauté de ses arbres. » Qui donc un siècle (en valant deux) après lui, ne lui donnera pas raison une fois de plus?

Au reste, ce qui importe, ce ne sont pas les impressions des étrangers, mais précisément cette image qu'au fond de son cœur, bien plus que dans sa conscience éveillée, tout Anglais garde de son pays. « Si tu veux comprendre le poète, a dit Gœthe, il te faut aller voir sa contrée natale. » Si nous voulons comprendre l'Anglais dans son activité créatrice, c'est-à-dire poétique, au sens propre du mot, c'est dans son pays qu'il nous faut aller, en essayant en même temps de deviner comment il le voit et ce qu'il en pense. Il nous faut connaître ce que son île lui a appris à sentir et à croire, ce qu'elle n'a cessé de lui chuchoter pendant des siècles où il n'a pu faire autrement que de lui prêter oreille. Nous lui avons tous vu hausser les épaules à propos du « sale climat », comme si l'affaire était entendue et qu'on ne connaissait pas le soleil en Grande-Bretagne. Nous savons aussi qu'il voyage volontiers, qu'il

s'expatrie facilement et que la conquête d'un empire n'est pas le souci des gens particulièrement casaniers et sédentaires. Nous avons même des raisons de supposer qu'aucun peuple n'a aussi parfaitement joui de pays autres que le sien, que ce soit je ne sais quelle Terre de Feu ou plus simplement la France ou l'Italie, ni n'a su à l'occasion les comprendre si parfaitement. Mais nous sentons en même temps qu'il y a en lui un goût, une exigence que rien ne saurait satisfaire de ce que peuvent lui offrir l'Inde ou le Canada, l'archipel polynésien de Stevenson ou l'Arabie de Doughty et du colonel Lawrence, mais qui peuvent facilement être comblés par une promenade sous la pluie fine le long d'une route vicinale, ou par le silence, avec le chant des oiseaux, au-dessus d'une clairière ensoleillée. Il se pourrait bien que ce soit l'enchantement des climats tempérés, plus sensible qu'ailleurs dans cette île pointant vers le pôle, qui a pris possession pour toujours de l'âme anglaise. Au-delà, pour l'homme de la vieille Europe, il n'y avait que Thulé l'inconnue, l'océan arctique et les légendaires contrées hyperboréennes ; mais ici on pouvait vivre encore, ayant à sa portée le Nord et le Midi, jouissant de leur mélange, dans la rareté des frimas (*asperitas frigorum abest*, pour en finir de citer la *Vie d'Agricola*), comme dans l'absence des lourdes canicules, se sentant à la fois stimulé aux grandes entreprises et consolé s'il ne fallait s'occuper que de sa parcelle du sol, abrité de l'inhumain et sommé à fournir la mesure de l'homme.

Personne peut-être n'a donné un accent aussi heureux à ce sentiment que le vieux poète du temps de Shakespeare, Drayton, au début de cette charmante et fort exacte description de l'île anglaise, à laquelle il a consacré son long poème *Polyolbion*. Les « merveilles » de cette « île glorieuse », il les définit d'emblée comme appartenant à la poésie du juste milieu, non moins efficace, notons-le, lorsque le génie s'en mêle, et tout aussi capable de durée que celle des extrêmes. Son vers un peu long, un peu lâche, est adapté on ne peut mieux à chanter l'équilibre exquis et bienfaisant entre le froid et le chaud, entre le vent et le calme plat, entre le jour et la nuit, entre l'été et l'hiver. Le pays qu'il préfère à tout autre est celui où leur calme alternance est douce à l'homme :

Where heat kills not the cold, nor cold expells the heat,
The calms too mildly small, nor winds too roughly great,
Nor night doth hinder day, nor day the night doth wrong,
The summer not too short, the winter not too long,

un pays où rien n'est de trop, où la nature n'est point prodigue ni de caresses ni de menaces, mais où, s'il lui est arrivé de sourire, l'on s'en souvient. Telle cette nature a été vue, non

pas de tout temps, ni par tout le monde, mais par la plupart des Anglais, des siècles durant, de sorte que cette manière de la voir, même si elle n'est pas partagée consciemment et individuellement, fait partie de l'héritage commun et ne cesse de se manifester à leur insu chez ceux-mêmes qui en semblent le plus éloignés dans la vie de tous les jours. Jusque dans les immenses enfers suburbains, tel arbre préservé, tel jardinet chétif ne sont point des vestiges du passé mais des signes d'une présence hors du temps : les poteaux indicateurs du paradis terrestre.

Ah, que l'on sourit, et avec quelle amertume invétérée, en relisant les pages ou Macaulay, en l'année 1830, rabrouait Southey pour avoir osé soutenir que les manufactures de coton défiguraient hideusement la campagne anglaise. Blasphémer contre le progrès, cela ne pouvait venir qu'à l'esprit d'un réactionnaire, ainsi que de comparer les bienfaits de l'agriculture et ceux de l'industrie en se référant à l'aspect extérieur d'une ferme et d'une usine. Le grand historien ne semble pas se douter que l'idéologie du progrès matériel qu'il fait sienne si robustement est beaucoup plus difficilement convertible en une tant soit peu consistante morale que ce qui lui paraît être l'esthétisme déplorable du poète. Depuis on a su mieux, sans que cela serve à grand-chose. Richard Jefferies, le victorien paganisé, aura beau s'écrier cinquante ans plus tard : « Dieu fit la campagne et l'homme fit la ville ; » il n'empêchera pas Dieu de continuer à battre en retraite, ni l'homme de poursuivre son avance à grand renfort de ciment armé. Seulement dans l'être intime de cet homme quelque chose subsiste de l'innocence première qui est celle de son pays verdoyant, champêtre et forestier, quelque chose dont personne n'a tiré une sagesse aussi vaste, une aussi poignante poésie que ce contemporain de la révolution industrielle, ce fils de la cité de Londres, William Blake. En dépit des usines dont il a exorcisé la fumée en rejetant hors de l'humain ces « sombres moulins sataniques », en dépit de la ville qui déjà, telle un chancre, rongeait tout autour la plaine et les collines, voici un authentique habitant du paradis anglais, les cheveux blancs et tout nu avec sa femme dans leur jardin (comme on l'a aperçu un jour) lisant la Bible, prêchant l'abolition du péché originel, et comme si l'Arbre de la Connaissance n'avait jamais été planté, goûtant aux fruits de l'Arbre de la Vie. Les voies de la grâce qui l'y avait fait parvenir ne sont connues que de lui, et sa vision est si personnelle qu'une partie en restera à jamais intraduisible dans le langage de tout le monde, mais cette vision, néanmoins, ne le sépare point de son peuple, ne l'enlève point de l'île bienheureuse où il est né, car cette Jérusalem

champêtre et anglaise, « émanation du géant Albion », qu'il a chanté dans un de ses livres prophétiques, est un mythe qui appartient à l'ensemble de son pays, et ce n'est pas sa voix seule qu'on croit entendre lorsqu'il annonce et se réjouit que l'Agneau de Dieu vient séjourner « parmi les vertes et plaisantes charmilles d'Angleterre », ou lorsqu'il promet, dans cet autre poème où il est question des « sombres moulins » et qui est chanté parfois aux offices de l'Église anglicane, de ne pas cesser le combat spirituel, de ne pas laisser l'épée s'endormir entre ses mains, « avant que nous n'ayons bâti Jérusalem, au pays d'Angleterre vert et plaisant. »

Horticulture et architecture.

La Jérusalem céleste est une cité entourée de hautes murailles tout en or et en pierres précieuses, mais Blake et tous ceux qui la bâtissent et espèrent y habiter avec lui n'ont que faire du béryl, du chrysoprase et de l'hyacinthe, et de toutes les pierreries de l'Apocalypse. Non, Jérusalem est le paradis, et le paradis est un jardin. L'innocence divine se promène sous la futaie, et, comme nous l'avons vu, se repose sous la charmille. « Soyez comme les lys des champs », ou du moins comme les lys sur la plate-bande. C'est parce que en cela il s'est montré si profondément Anglais, que le prophète William n'a pas été entièrement méconnu dans sa patrie. Il n'a pas sacrifié un brin d'herbe aux magnificences de l'architecture imaginaire. Il a préféré la « verte montagne d'Angleterre » au rocher de jaspe sur lequel s'élève Sion. Peut-être même, s'est-il souvenu de cette pensée que l'un de ses grands compatriotes avait eue longtemps avant lui, à savoir que sur l'échelle des valeurs humaines, ou anglaises, l'art de l'architecte tenait un rang moins élevé que celui du jardinier.

Que cet art d'horticulture fût de tous le plus ancien, ç'avait été une idée très chère aux humanistes anglicans de la belle époque. Thomas Fuller abonde dans ce sens, et Sir Thomas Browne ne dit-il pas qu'il y avait déjà des jardins « quelques heures à peine après la création de la terre »? Les jardiniers qui avaient des lettres et lisaient les Écritures leur emboîtaient le pas, comme de raison. William Lawson, qui publia en 1618 un ouvrage fort apprécié, semble-t-il, sur ces matières, n'en finit pas de nous endoctriner quant aux origines célestes de son art : « Lorsque Dieu avait fait l'Homme d'après sa propre image, dans un état de perfection, et voulut qu'il le représentât Lui-même sur terre, dans son autorité, sa tranquillité, et son plaisir, il le plaça dans le Paradis. Que fut le Paradis sinon un Jardin et un Verger d'arbres et d'herbes,

plein d'aménités et ne contenant rien que des délices? » Mais l'idée réellement pénétrante et hardie, l'idée d'avenir selon laquelle l'art du jardinier, par rapport à celui de l'architecte figure non pas un stade antérieur et honorable par l'ancienneté, mais un stade avancé et plus capable de perfection, ces auteurs ne l'ont pas exprimée : elle appartient en propre à Francis Bacon, dont le célèbre essai *On Gardens* commence ainsi :

« Dieu Tout-Puissant d'abord planta un Jardin. Et en vérité c'est le plus pur des humains plaisirs. Rien ne rafraîchit davantage l'esprit de l'homme. Sans les jardins, les édifices et les palais ne relèveraient que de la main-d'œuvre grossière ; et l'on observe toujours qu'à mesure qu'une époque croît vers plus de civilité et d'élégance, les hommes apprennent à bâtir magnifiquement avant d'avoir appris à jardiner avec finesse, de sorte que le jardinage semble indiquer une plus grande perfection. »

Rien de plus révélateur, ni de plus prophétique à la fois que ces paroles d'un homme qui à tant d'égards, avec une souveraine, sûreté a incarné et orienté l'esprit anglais. Dans son essai, il donne des conseils pratiques pour l'aménagement des fontaines, la plantation d'arbres et de fleurs, et en les lisant on s'aperçoit que pour lui, comme pour tant d'autres qui le suivront, la suprême beauté d'un jardin consiste déjà dans le mélange de l'artificiel et du naturel, ou plutôt dans la subordination de l'artifice à la nature. Cette primauté de la nature, et pourtant d'une nature humanisée, cette apparente connivence de ses fins avec celles de l'homme, ce rôle que le jardinier courtoisement l'invite à tenir, sans penser un seul instant à l'éliminer ou à la violenter, c'est tout cela que le philosophe admire dans son art, au point de l'estimer davantage que celui de l'architecte. Or, cette conception du jardinier et du jardin n'est point du tout celle de tous les peuples et de toutes les époques, tandis qu'elle dépasse d'autre part, quant à sa signification profonde, tout ce que l'horticulture peut en elle-même signifier. L'avenir en acclamera le progrès et l'épanouissement. On la voit s'approcher de sa maturité parfaite en lisant une épître de Pope (la quatrième des *Moral Essays*) où le poète conseille à celui qui veut planter un jardin de considérer partout le génie du lieu, le site naturel, de ne point négliger la nature, mais « de la traiter comme une beauté modeste que l'on ne surcharge pas d'ornements, mais qu'on ne laisse pas non plus entièrement nue ». Bientôt un autre poète, Shenstone, se retirera à la campagne pour consacrer sa vie à la culture de ses jardins et satisfaire cette passion qui le portait « à embellir les formes de la nature », comme nous

l'explique son biographe, l'illustre Dr Johnson. A la même époque on découvre que Milton, dans sa description de l'Éden au quatrième livre du *Paradis perdu*, avait tracé une image exemplaire de ces jardins que l'on s'habitue, sur le Continent, à désigner du nom d'anglais. Et l'on commence aussi à sentir un peu partout qu'ils sont l'expression involontaire, sans doute, mais d'autant plus éloquente, des idées qui s'étaient formées de longue date en Angleterre au sujet de l'homme, de son éducation, de sa culture, du rapport entre la matière et l'esprit.

Un jardin anglais, c'est d'abord un jardin plus libre que les autres, où on laisse pousser les arbres sans leur imposer des formes arbitraires comme celles qui avaient enchanté Thomas Browne au siècle précédent, où l'esprit de géométrie cède sur tous les points à une imagination rivalisant avec la nature dans ce qu'elle a de plus souple et de plus irrégulier. Le jardin « à la française », comme déjà son prédécesseur le jardin italien de la Renaissance, était soumis à une volonté constructive trop rigoureuse, à un goût recherchant trop la grande ligne et la composition d'ensemble, pour continuer longtemps à satisfaire le goût anglais. Le Français est architecte, même dans ses jardins : l'Anglais est jardinier, même dans son architecture. A l'époque où il s'engouait pour les pyramides et les quinconces, ses jardins ressemblaient à des cabinets de curiosité, et même alors quelques îlots volontairement sauvages étaient loin, à ses yeux, de les dépareiller. En apprenant à voir plus large, il apprenait du même coup à voir plus naturel. S'il osait dire tout haut ce qu'il pense de Le Nôtre il dirait que cet homme de génie fut un cuistre et un bourreau. Et ce château de Versailles qui tient de la caserne et de la cathédrale, servi sur sa terrasse comme sur un gigantesque plateau d'argent, un peintre anglais, Bonington, n'a-t-il pas tenté de le rendre à la nature, dans son esquisse du Louvre qui est peut-être sa meilleure toile? Hampton Court, la vieille résidence des rois d'Angleterre, pour être moins fastueuse, et moins royale, si l'on veut, est infiniment plus naturelle, plus humaine, plus accueillante, et les enfants qui jouent dans ses jardins y sont infiniment plus à leur place que sur la sublime terrasse de Versailles. Le Bois de Boulogne lui-même a quelque chose de plus apprêté, de plus construit, que les grands parcs de Londres ou ces délicieux jardins de Kew, où l'on marche sans bruit dans les allées couvertes de gazon, car c'est encore une idée anglaise que de planter de l'herbe là où l'on mettrait du sable partout ailleurs, ainsi que de permettre au promeneur de se promener sur les pelouses. Cela le met à l'aise, comme la nature elle-même, dans ces jardins,

est mise à l'aise, l'art du jardinier étant limité au soin de l'éduquer, de la parfaire, de lui inculquer de bonnes manières et de sages habitudes, d'assurer aux arbres et aux fleurs les meilleures conditions de croissance, d'épanouissement et de durée. Nulle part n'apparaît davantage ce trait précieux : le respect de l'organique, le refus de faire violence à ce qui doit vivre et croître, qu'il s'agisse d'un arbuste, d'un homme ou de la société des hommes.

Le jardin anglais est un symbole de l'Angleterre, et c'est pourquoi dès qu'on l'eut imaginé, l'image et la chose même restèrent acquises une fois pour toutes. Lorsque le grand art d'horticulture devint celui de planter les jardins anglais, en Angleterre d'abord et puis de par le monde, on se préoccupa plus que jamais de lui assigner une place dans la hiérarchie des arts. Un spécialiste, Thomas Whateley, qui publia en 1770 des *Observations sur le jardinage moderne* le déclara sans broncher supérieur à la peinture de paysage, arguant de ce que le peintre ne faisait que représenter la réalité, tandis que le jardinier la modifiait. Le raisonnement, certes, est fallacieux, et la comparaison, d'un tout autre ordre que celle avec l'architecture, ne s'imposait nullement, mais le sentiment qui est à sa base reste caractéristique et transparent. C'est un désir bien anglais que de modifier la nature sans la rendre méconnaissable, et si la révolution industrielle n'avait pas eu lieu, une partie considérable de l'île eût été transformée en jardin anglais. Maint vestige de cet état de choses demeure aujourd'hui encore. En sortant de la petite ville épiscopale de Ripon on gagne en une heure ou une heure et demie de marche les magnifiques jardins plantés au XVIII[e] siècle autour des ruines de l'abbaye cistercienne de Fountains (que l'on est en train de reconstruire actuellement) ; mais avant même d'y arriver on ne fait autre chose que de traverser une espèce de parc, on marche sur l'herbe, on est entouré de beaux arbres, de sorte que le jardin de Fountains ne se présente que comme l'apogée ou la partie centrale d'un ensemble qui l'annonce de toutes parts et nous invite à en mieux goûter l'incomparable agrément. Dans l'Angleterre du Sud les beaux jardins sont plus fréquents encore ; et dans le Nord, « le pays des lacs » tout entier n'est pas sans faire penser à un grand parc, beaucoup plus en tout cas que le Morvan ou même la forêt de Fontainebleau. Les vieux collèges d'Oxford et de Cambridge ont des jardins uniques au monde, et qui communiquent à ces deux villes une poésie qui n'est qu'à elles. Les petites et grandes églises rurales et les vénérables cathédrales elles-mêmes se parent de la beauté des arbres et s'élèvent la plupart du temps au milieu d'une verte pelouse. Les cimetières de campagne

sont presque toujours des jardins plantés d'arbres et de fleurs. Et chaque village a son *village green*, sa pelouse communale, comme celle que Blake a chantée dans un inoubliable petit poème, souvent la même depuis de longs siècles et dédiée au jeu de cricket qui est lui-même comme une cérémonie sacrée en l'honneur du gazon vert.

« Rien de plus agréable à l'œil, dit Bacon dans l'essai déjà cité, que l'herbe verte finement tondue. » Quand le jeu de cricket commence, les deux protagonistes se rencontrent au milieu de la pelouse, se disent quelques mots et puis se baissent tous les deux pour caresser l'herbe d'un geste rituel, afin de s'assurer qu'elle est suffisamment lisse et correctement coupée. Tous ceux qui prennent part au jeu sont invariablement vêtus de blanc, et même les deux arbitres endossent des pardessus de toile blanche pour que la couleur terne de leurs vestons n'empêche pas le joyeux mariage du blanc et du vert sous le soleil d'été. La cérémonie se déroule selon un rythme tantôt calme, tantôt rapide, et même si l'on ignore la règle du jeu elle est exquise à contempler. Mais personne ne l'ignore, ici, et aucun cœur anglais ne restera insensible à un tel spectacle. Un passant s'arrêtera toujours, ne fût-ce que pour quelques instants, car ce qu'il regarde ainsi, ce n'est plus un simple match où l'on bat un record, c'est le symbole du « pays d'Angleterre vert et plaisant », c'est l'image même de sa patrie.

Arbres, fleurs, animaux.

L'un des traits fondamentaux du sentiment de la nature propre aux Anglais est une certaine faiblesse dans la perception des ensembles, de ce qui fait, par exemple, la beauté d'un soir d'été, beauté résultant de l'action simultanée d'une infinité de facteurs divers qui fusionnent dans un tout indivisible. Par contre, la sensibilité anglaise se révèle extrêmement fine lorsqu'il s'agit de saisir séparément les éléments distincts qui composent « la nature » : le charme d'un site, d'une pièce d'eau, d'un arbre, d'une fleur, d'un oiseau, d'un papillon. Sous ce rapport, les Anglais sont plutôt myopes, rarement presbytes ; ce qu'ils distinguent bien, ce qu'ils comprennent, ce qu'ils admirent, c'est le détail des choses plus que leurs relations et le vaste ensemble où elles se noient si on les regarde d'un peu loin. L'Anglais semble toujours regarder de près ; c'était la manière de Ruskin, qui explique ses erreurs en matière d'art, mais aussi l'extraordinaire acuité, la fraîcheur matinale de son regard — traits bien anglais et dont il faisait si admirablement usage lorsqu'il parlait d'une fleur ou d'une feuille, d'un détail de l'ornementation gothique, lorsqu'il fai-

sait de la géologie esthétique dans les Alpes. Tout Anglais qui aime la nature — et bien rares sont ceux qui ne l'aiment point — a quelque chose d'un collectionneur, et ce qu'il collectionne ne sont pas des impressions d'ensemble mais plutôt celles qu'il retient de la rencontre avec un oiseau, une fleur encore inconnue, un bel arbre, une belle pelouse bien verte. Il est curieux de noter combien sont répandus en Angleterre les petits manuels cataloguant les oiseaux ou les fleurs sauvages du pays, pourvus de bonnes illustrations en couleurs, et que l'on met dans sa poche en partant en promenade, afin d'en faire usage en route. De même, lorsqu'on plante un jardin, on y vise moins à l'effet décoratif qu'à ce qu'il contienne de bons échantillons d'arbres et de fleurs qu'on admirera en eux-mêmes en se contentant de leur beauté propre. Une telle disposition d'esprit a beaucoup favorisé l'éclosion de ce véritable culte de l'animal et de la plante dont l'Angleterre d'aujourd'hui est le temple mutilé mais non désaffecté.

Il n'y a pas de pays, sans doute, où les chevaux, les chiens et les chats soient plus aimés, où l'on bâtisse pour eux plus d'hôpitaux et même ce qu'il faut bien appeler des pensions de famille et des maisons de retraite, où la Société pour la protection des animaux et la Ligue antivivisectionniste soient des institutions aussi puissantes et aussi prospères. Des troupeaux de brebis paissent au milieu de Londres, sur les grasses prairies du Hyde Park, des lapins traversent paisiblement le chemin et disparaissent sous la futaie dans les grandes propriétés de campagne (dont l'accès est souvent ouvert à tout le monde). Les parcs privés sont rares où l'on ne tienne pas de cerfs, et le promeneur des bords de la Cam peut apercevoir dans les jardins du *King's College* un vieux cheval blanc qui paît sur la pelouse. L'amour que l'on porte aux oiseaux est sans doute plus significatif encore. Leur vie dans un jardin est aussi sacrée que celle des fleurs que l'on hésite souvent à cueillir pour un bouquet, préférant les voir mourir de leur mort naturelle sur la plate-bande. *Birdie* est un des rares diminutifs de tendresse qui ont cours en anglais, et ce mot rappellera toujours à ceux qui ont lu *Jude l'obscur* le début radieux du sombre chef-d'œuvre de Hardy, où l'enfant Jude parle aux oiseaux en leur jetant des miettes.

L'Angleterre est, avec la Hollande, le pays où l'on aime et où l'on choie le mieux les fleurs. Chaque Anglais désire habiter une maison où il soit seul avec sa famille, et qui dit maison dit aussi jardin, ne serait-ce qu'un jardin minuscule. Quelques fleurs tiendront dans l'espace le plus exigu et feront la joie du plus pauvre d'entre les pauvres. Chaque printemps, dès que les renoncules et les anémones apparaissent dans les sous-

bois, les journaux anglais publient d'excellentes photographies de quelque beau parc ou de quelque lieu agreste où les premières fleurs croissent à profusion. Certes, les fleuristes parisiens savent mieux arranger un bouquet que ceux de Londres (si ces derniers ne sont pas eux-mêmes Français), mais aussi ce n'est pas le goût, c'est l'amour qui distingue les Anglais en ces matières, un amour très tendre et très vif pour la fleur la plus modeste. Même dans un bouquet, ce n'est pas l'accord harmonieux qu'un Anglais admirera le plus, c'est chaque fleur prise séparément, amoureusement contemplée dans sa différence individuelle.

Ce qui est vrai des fleurs est plus vrai encore des arbres. Les beaux arbres abondent en Angleterre plus que dans tout autre pays d'Europe, parce que chaque arbre y a suffisamment d'espace autour de soi pour croître en liberté (ce qui est bien le trait le plus marquant du parc conçu à l'anglaise). Un arbre est pour l'Anglais comme une personne à laquelle il faut assurer le libre développement de ses forces et de ses dons innés : les principes du jardinage britannique ne diffèrent en rien de ceux de la Constitution anglaise. Aussi, ce qu'on admire le plus dans les beaux jardins d'Angleterre et d'une manière générale partout dans le pays où la végétation n'a pas été remplacée par l'industrie, ce ne sont pas tant, comme dans d'autres contrées, les belles allées ou les bosquets pittoresques, mais précisément les arbres pris en eux-mêmes, les arbres majestueux, entourés d'une herbe verte et drue, étalant largement autour d'eux leurs branches séculaires. Quand un tel arbre doit être sacrifié dans une grande ville aux besoins du trafic, ou qu'il est abattu pour faire place à une maison, les journaux locaux, ou, s'il s'agit de Londres, le *Times* même, publient son portrait et son éloge funèbre, les habitants du quartier en parleront encore longtemps après sa mort, et si quelqu'un s'avisait un jour d'en écrire la biographie, elle remporterait à coup sûr un succès éclatant, car la présence d'un vieil arbre est presque aussi réconfortante à l'esprit anglais que celle de ces beaux vieillards ayant conservé à quatre-vingts ans la démarche sûre, le teint frais et l'œil clair, dont l'Angleterre, de tout temps, a montré une si rare profusion. Et, si Shenstone, il y a deux siècles, considérait « un chêne large, branchu et âgé » comme « le plus vénérable de tous les objets inanimés » et y voyait l'image du fier et viril caractère britannique, aucun Anglais d'aujourd'hui n'hésiterait à souscrire à ses paroles, en s'abstenant, toutefois, de laisser entendre qu'un arbre puisse être dépourvu d'âme.

Le biographe de Campbell-Bannermann nous dit que cet homme d'État, lorsqu'il se promenait dans son jardin, saluait

chaque arbre comme un vieil ami et se découvrait avec le plus de respect devant un vieux cèdre en l'appelant « Madame ». De même, le père d'Edward Grey faisait chaque soir le tour de ses arbres et leur souhaitait une bonne nuit. Or, cet anthropomorphisme, ces personnifications ne sont pas de simples lubies. L'arbre est le symbole le plus clair de la nature humanisée, de la nature à l'image de l'homme, telle qu'elle se présente spontanément à l'imagination britannique et se propage dans les créations du génie anglais. L'instinct, ici, est de ne jamais faire violence à la nature, de ne pas s'aventurer trop loin dans ce qui la nierait ou la dépasserait. De là, un certain manque de transcendance dans l'art et dans la pensée, mais de là aussi certaines qualités des plus précieuses au point de vue social et simplement humain. Dans un de ses romans, E. M. Forster parle d'une maison de campagne dénuée de toute beauté, mais qui lui semble tout de même supérieure aux villas bâties par des architectes coûteux et qui ont toujours l'air de quelque chose d'accidentel, de temporaire, tandis qu'elle, du moins, ressemblait à une laideur créée par la nature elle-même : « On pourrait rire en la voyant, mais personne ne songerait à frissonner. » Cela est une valeur que la culture, que l'art anglais préservent, même lorsqu'ils descendent au plus bas : ils ne sont pas contre nature. Et c'est peut-être dans l'art de bâtir — le moins naturel, sans doute de tous les arts — que l'on voit le mieux les avantages et les limites de cette manière de fixer le sort de la création humaine.

WLADIMIR WEIDLÉ.

L'Administrateur : MAURICE BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1952. 63885.

BONS DE LIVRES

U. N. E. S. C. O.

*

Les bons de livres sont en vente dans les pays suivants :

ALLEMAGNE :	Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, Buechelstrasse 55, Bad Godesberg bei Bonn.
AUTRICHE :	Aussenhandelsstelle für Buch und Graphik, Grûnangergasse 4, VIENNE I.
BIRMANIE :	The Secretary, National Commission Secretariat, Government of Burma, 545-547 Merchant Street, RANGOON.
CAMBODGE :	Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse, PHNOM-PENH.
CEYLAN :	The Secretary, National Commission for U.N.E.S.C.O., Ministry of Education, COLOMBO.
ÉGYPTE :	Ministère de l'Éducation, Administration de la culture générale, LE CAIRE.
ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE :	Unesco Office, U. N. Building room 2201, NEW-YORK 17 N. Y. (Tél. Plaza 4-1234).
INDE :	Ministry of Education, NEW DELHI 3.
INDONÉSIE :	Ministère de l'Éducation et de la Culture, Djalan Tijlatjap 4, DJAKARTA.
IRAN :	Commission nationale iranienne pour l'U.N.E.S.C.O., Avenue du Musée, TÉHÉRAN.
IRAQ :	Ministère de l'Éducation, BAGHDAD.
ISRAËL :	Dr G. J. Ehrlich, Import Licensing Office, Ministry of Education and Culture, HARIRYA.
ITALIE :	Commissione nazionale dell'U.N.E.S.C.O., Villa Massimo, Via di Villa Massimo, ROME.
LAOS :	Commission nationale pour l'U. N. E. S. C. O., Ministère de l'Éducation, VIENTIANE (Royaume du Laos).
PAKISTAN :	The Minister of Education and Industries (Education Division) Government of Pakistan, KARACHI.
ROYAUME-UNI : (Colonies et Territoires sous tutelle Britannique).	U.N.E.S.C.O. Book Coupons, c/o Book Tokens, Ltd., 28 Little Russell Street, LONDRES W.C.I.

SYRIE : M. le Secrétaire de la Commission nationale syrienne pour l'U. N. E. S. C. O., Ministère de l'Éducation, DAMAS.

THAILANDE : Commission nationale thaïlandaise pour l'U.N.E.S.C.O., Ministère de l'Éducation, BANGKOK.

TURQUIE : M. le Directeur de la Bibliothèque nationale, Milli Kütüphane Müdürlügü, YENISEHIR-ANKARA.

UNION SUD-AFRICAINE : The secretary, Department of Education, Arts and Science, New Standard Bank Buildings, PRÉTORIA.

VIET-NAM : Commission nationale pour l'U. N. E. S. C. O., Collège Gia-Lon, rue Legrand de la Liraye, SAIGON.

YOUGOSLAVIE : M. le Secrétaire de la Commission nationale de la République populaire fédérale de Yougoslavie pour l'U.N.E.S.C.O., Moskovska 51, BELGRADE.

*

POSTES DE COOPÉRATION SCIENTIFIQUE DE L'U.N.E.S.C.O.

(*Vendent des bons de livres pour les pays suivants :* Afghanistan, Arabie Saoudite, Birmanie, Ceylan, Chine, Corée, Égypte, Inde, Indochine, Indonésie, Irak, Iran, Israël, Japon, Jordanie, Hachemite, Liban, Pakistan, Philippines, Syrie, Thaïlande, Turquie).

ASIE MÉRIDIONALE : Poste de coopération scientifique de l'U.N.E.S.C.O., Université de Delhi, DELHI, Inde.

ASIE ORIENTALE : Poste de coopération scientifique de l'U.N.E.S.C.O., Bâtiment des Nations Unies, 106 Whangpoo Road, CHANGHAI, Chine;

et

Poste de coopération scientifique de l'U.N.E.S.C.O., Bâtiment des Nations Unies, Padre Faura, MANILLE, Philippines.

ASIE SUD-ORIENTALE : Poste de coopération scientifique de l'U.N.E.S.C.O., Merdeka Selatan II Pav., DJAKARTA, Indonésie.

MOYEN-ORIENT : Poste de coopération scientifique de l'U.N.E.S.C.O., 8 Sh. el Salamlik, Garden City, LE CAIRE, Égypte;

et

Poste de coopération scientifique de l'U.N.E.S.C.O., Istanbul Teknik Universitesi, Gümüssuyu, ISTANBUL, Turquie.

Liberté de l'esprit



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
PÉRIODIQUES

LA TABLE RONDE

REVUE MENSUELLE



Rédaction et Administration :

LIBRAIRIE PLON

8, RUE GARANCIÈRE — PARIS (6e)
Téléphone : DAN. 04-50

TARIF DES ABONNEMENTS :
voir le bulletin d'abonnement en fin du volume.

A l'étranger les dépositaires généraux suivants se chargent de prendre les abonnements à la Revue « LA TABLE RONDE » dans la monnaie du pays.

ARGENTINE : Éditorial Victor Leru : Calle Cangallo 2233, BUENOS AIRES.
Abonnement : contre valeur, en pesos, du tarif étranger.

AUSTRALIE : Librairie Angus & Robertson — 89, Castlereagh St., SYDNEY.
Abonnement, un an : livres St. : 2,16 Sh

BELGIQUE : Agence et Messageries de la Presse, 14, 22, rue du Persil. BRUXELLES.
Abonnement de six mois, francs belges : 195 : un an, francs belges : 357.

BRÉSIL : Intercambio Franco Brasileiro Ltd : Caixa Postal 5728, SAO PAULO.
Abonnement de 6 mois, cruzeiros : 130; un an, cruzeiros : 250.

CANADA : Palatine limitée : 1460 avenue Union à MONTRÉAL.

CHILI : Librairie Française : Estado 36, Casilla 43 D, SANTIAGO.
Abonnement : contre valeur, en pesos, du tarif étranger.

COSTA-RICA : Libreria Atenea, Apartado 147 — SAN JOSÉ.

ÉGYPTE : Cité du Livre : 2, avenue Fouad Ier à ALEXANDRIE.
Abonnement de six mois : piastres 108; un an, piastres : 210.

ÉTATS-UNIS : French and European Publications, Inc 610 Fifth Avenue. NEW-YORK 20, N. Y.

FINLANDE : Librairie Akateeminen Kirjakauppa à HELSINKI.

GRANDE-BRETAGNE : Anglo French Literary Services, 72, Charlotte Street. LONDON W. 1.
Abonnement de six mois, shillings : 25; un an shillings : 47,6,

HAITI : La Maison du Livre : 20, rue Roux à PORT-AU-PRINCE.
Abonnement de six mois, dollars : 3,50, un an, dollars : 6,60.

HOLLANDE : Librairie Meulenhoff, Beulingstraat 2-4, AMSTERDAM C.

LIBAN : Librairie Antoine Naufal B. P. 656, BEYROUTH.

NICARAGUA : Librairie Rivas à RIVAS.
Abonnement de six mois, cordobas : 23,10; un an, cordobas : 45,00.

PORTUGAL : A Bibliofila : 102, Rua da Misericordia, LISBONNE.

SUÈDE : Librairie Fritzes, Fredsgatan, 2 à STOCKHOLM.
Abonnement de six mois, couronnes suédoises : 20,55; un an, couronnes suédoises, 39,90.

SUISSE : La Palatine, 6, rue de la Mairie à GENÈVE.

TURQUIE : Librairie Hachette, 469, Istiklal Caddesi-Beyoglu à ISTANBUL.
Abonnement de six mois, livres turques : 10,80 ; un an, livres turques : 21.

Tous les manuscrits destinés à la Revue « La Table Ronde », doivent être adressés à la LIBRAIRIE PLON, 8, rue Garancière - Paris (6e)
La Revue ne répond pas des manuscrits qui lui sont adressés.
Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

Pour l'utilisation des bons de l'UNESCO voir les numéros de janvier, avril, juillet, octobre